

MARIÀ MANENT

NOTES SOBRE
LITERATURA
ESTRANGERA

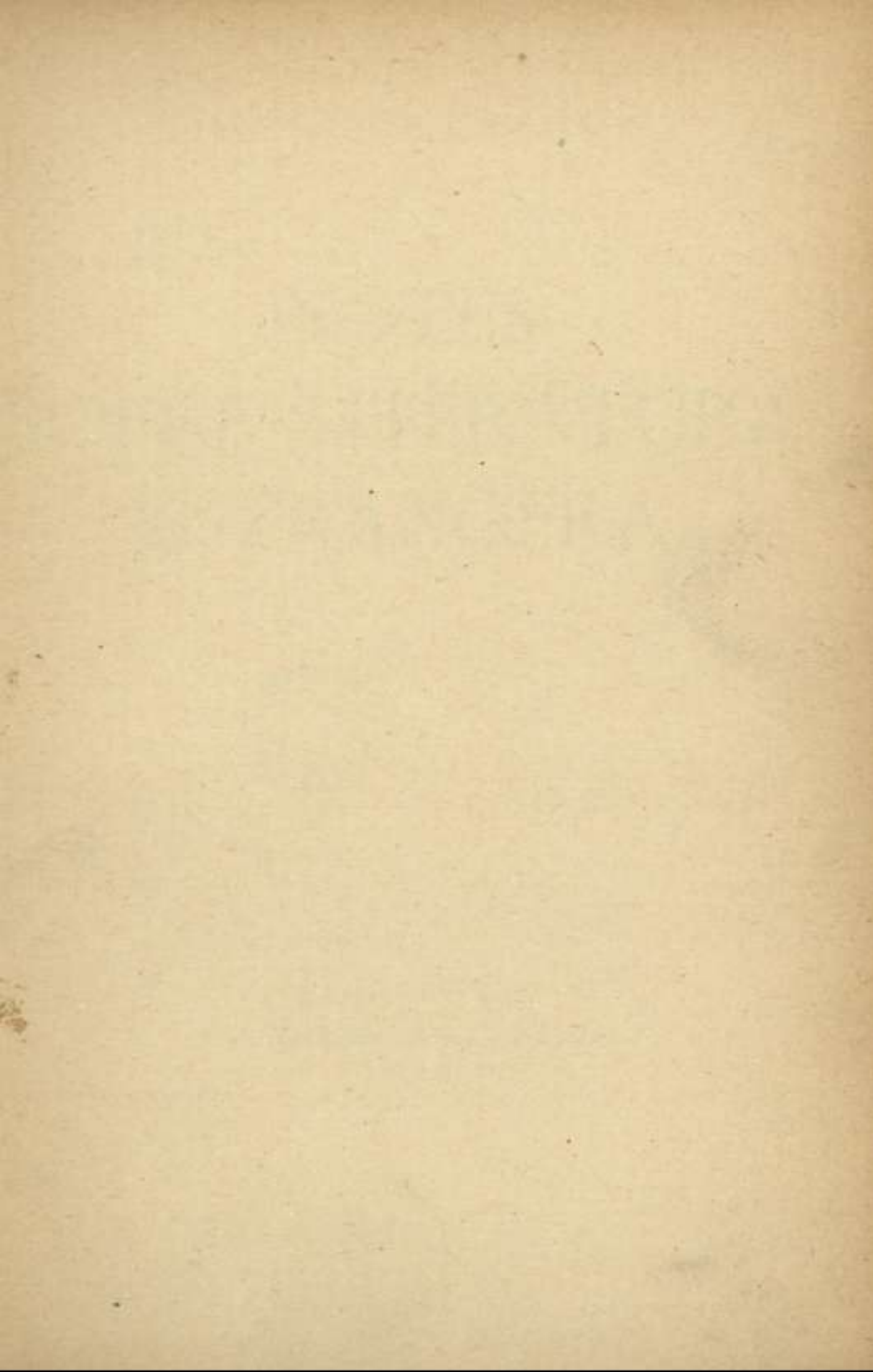


PUBLICACIONS DE «LA REVISTA»

BARCELONA

MCMXXXIV





MARIÀ MANENT

NOTES
SOBRE LITERATURA
ESTRANGERA



BARCELONA
PUBLICACIONS DE «LA REVISTA»
1934

A Herbert Read.

ADVERTIMENT

L'autor d'aquest volum ha volgut registrar alguns fenòmens significatius de l'actualitat literària estrangera, especialment de l'anglesa, però, més que un desig de valoració crítica personal, l'ha guiat un propòsit informatiu, de report periodístic.

Simples recensions, reflex, sovint, d'opinions crítiques d'altri, l'únic valor d'aquestes notes (si algun en tenen) és, doncs, un valor d'index i de resum. Si les apleguem aci és perquè, substretes a la dispersió periodística, tal vegada podran ésser útils a algun lector mancat de lleure per explorar directament les obres comentades.

LA POESIA DE JOHN DONNE

El 31 de març de 1931 s'esqueia el tercer centenari de la mort de John Donne, el més important dels poetes «metafísics» anglesos del segle XVII. La seva personalitat i la seva obra inspiren actualment a Anglaterra un interès vivíssim. Amb motiu de la commemoració del centenari, han aparegut diverses edicions crítiques dels seus poemes i sermons, a cura d'erudits tan eminents com Mr. Fausset, Mr. John Hayward i el professor Grierson. Mr. Jack Lindsay ha publicat una voluminosa biografia, en la qual l'obra poètica i l'oratoria religiosa del famós degà de Sant Pau són estudiades a la llum de la seva vida intensa i contradictòria.

Educat en la religió catòlica, després de passar alguns anys a Oxford i a Cambridge, fou tramès a Espanya i Itàlia, tal vegada amb mires a consagrar-lo a la carrera eclesiàstica. Però, segons sembla, sofrí aleshores una mena de crisi de rebel·lió espiritual. Sense arribar a ésser un dissolut, fou, segons puntualitza, Walton, el seu entusiasta biògraf, «un gran visitador de dames, un gran freqüentador de teatres i un gran escriptor de versos conceptuosos». Després s'embarcà amb l'estol de minyons abrivats que acompanyaren

Essex en la seva expedició a Càdiç i a les Illes; entrà al servei de Sir Thomas Egerton, i «quan rivalitzaven en ell l'ambició i l'amor al plaer», es casà, es féu sacerdot de l'església anglicana i fou el primer gran orador que produí l'anglo-catolicisme.

Algú ha dit que l'interès que inspira Donne a l'Anglaterra d'avui s'explica pel fet que la poesia i l'actitud espiritual d'aquest poeta representen una reacció de realisme, de sinceritat, d'intensitat vital, en front del sentimentalisme de Spenser i dels lírics elisabetins, així com la mentalitat anglesa actual representa una reacció contra el sentimentalisme del període victorià. Sigui com sigui, els crítics estan d'acord a reconèixer que la poesia amorosa de John Donne conté una nota intensament personal que no posseïen els seus immediats predecessors, els quals «flautejaven les tristeses del Petrarca, i sospiraven a l'estil de Ronsard o, més sovint, de Desportes». La poesia de Donne duu una alenada de realisme que l'allunya del món arcàdic, somniós i planyívol de Spenser, Sidney i Greene. Ell mateix ho deia:

*No canto, a tall de sirena, per temptar, car jo
sóc aspre...*

Rarament prenia de la poesia grega o llatina els símbols, les imatges o el marc dels seus poemes; familiaritzat amb les obres dels Pares de l'Església, dels escolàstics, dels juristes medievals, la seva poesia és una estranya barreja de filosofia i de passió, de lúcida

introspecció i de fantasia ardent, de paradoxa i de música. Vora un to directe i vívidament dramàtic, que recorda algunes metàfores, alhora planeres i punyents, del Shakespeare de «Hamlet» i de «Macbeth», trobem la complicada allusió metafísica; adés parla de l'amor amb una emocionada simplicitat, com en aquell vers inoblidable:

Trenca, oh!, trenca l'últim bes planyivol,

adés recorda que l'amor converteix els amants en una mena de nova substància immortal, incorruptible, i, per comprendre tot l'abast dels seus versos, cal haver llegit el passatge de la «Summa» on Sant Tomàs es refereix a la corruptibilitat dels éssers compostos d'elements contraris.

La poesia de Donne, plena com és d'allusions metafísiques i científiques i d'imatges preses de l'astrologia, de l'alquímia i d'altres curioses supersticions medievals, evoca de vegades els estranys «laboratoris» on, a l'impuls del que ell anomena la «sacra fam de ciència», convivia els estres i les coses més heterogènies: el compàs i l'arrel de mandràgora, la pedra misteriosa i l'alambí, el crani esgrogueït i la carta geogràfica ornada d'illes i d'animals fabulosos. Però aquest feix d'erudició no converteix pas la seva poesia, com hom podria témer, en una substància freda i agrisada: filla com és d'un temperament roent de passió, la nota característica del qual, com ha dit Mr. Fausset, és la intensitat, participa del foc central que cremava constantment

en l'ànima del poeta, àvida, no solament de «ciència humana, sinó d'experiència en tots els plans de la vida».

L'afinitat que trobem entre la lírica de Donne i bona part de la poesia contemporània obeeix, potser, a la concurrència de dues característiques que no sempre solen anar juntes: un contingut complex i una expressió senzilla. El que sovint és difícil, obscur, «bizarre», en la poesia de Donne és el seu pensament: mai el seu llenguatge. Coleridge va observar, amb gran justesa, que l'estil dels poetes «metafísics» era l'invers del que usaven els poetes anglesos de la darrera meitat del segle XVIII: «Els uns—deia—expressaven els més fantàstics pensaments en un llenguatge correctíssim; els altres, en un llenguatge extraordinàriament complicat i fantàstic, expressaven els pensaments més trivials».

El que hi ha també d'específicament modern en la poesia de Donne és l'extraordinària extensió del registre de les seves imatges, que li permetia, per exemple, (en una mena de «bodegó asèptic» de la passió, com diria Eugeni d'Ors), comparar dos amants a un compàs; i una actitud poc solemne de vegades irreverent i sarcàstica, davant la natura:

*Oh vell plaga enfeinat, Sol turbulent,
per què ens visites així,
travessant finestrals i cortines?*

*Les estacions dels amants cal que al teu moure s'ajustin?
Impertinent i pedant infeliç: corre, enganya
els minyons que van tard a l'escola, els aprenents*

[amargats,

UN NOU LLIBRE DE GIONO:
«SERPENT D'ÉTOILES»

Giono és un dels escriptors més eminents del grup de novel·listes i poetes que a França i a Suïssa es consagren actualment a la literatura d'inspiració rural; un nom que es destaca al costat dels de Silvestre, Ramuz, Pesquidoux, Pourrat. Aquest darrer, teoritzant i «animatore» entusiasta del moviment ruralista, creu que el retorn a la natura significa un retorn al «classicisme etern», i que la característica de la nostra època serà d'haver comprès que «tot és més vivent del que ens pensàvem». Per això, segons ell, el pagès, que veu actuar la natura amb els seus recursos secrets i imprevisibles, és, en realitat, el més modern dels homes.

Cert: ningú no negarà que, al costat d'una tendència abstracta, geometritzada, un fort corrent vitalista anima l'art modern, des de la poesia que evoca el vapor dels radiadors de calefacció central anomenant-lo «sirena callada dels hiverns», fins als admirables films de dibuixos animats, que fan gesticular vertiginosament davant nostre les coses que crèiem més desproveïdes de vida: preciosa zona d'art, on el joc fèrtil de

la fantasia recorda el vitalisme dramàtic de Blake, però transposat a una esfera de frivolitat i d'humor.

Tota l'obra de Giono, per dir-ho amb mots d'ell mateix, és immersida en «el bany de la vida»; tot ella és perfumada amb l'olor de la terra viva i embolcallada en la música de Pan. En el seu últim llibre, «Serpent d'étoiles», forta pintura dels pastors dels Baixos Alps i d'aquell país ple d'una poesia austera, trobem una nota tan càlida i vehement de lirisme còsmic com potser no l'havíem sentida en la literatura francesa d'ençà del Francis Jammes de «Jean de Noarrieu» i de «La jeune fille nue», si exceptuem la poesia de Claudel i de Supervielle. I és que Giono no adopta gairebé mai davant la natura l'actitud típica del poeta francès, o sigui una actitud eminentment preciosista i civilitzada. «Per un veritable francès—deia Jaloux, adduint l'exemple de l'autor de «Simon le Pathétique»—el que anima la natura és l'esperit de l'home. La seva raó, la seva imaginació expliquen, prolonguen el món. Per descriure'l se serveix d'epítets abstractes i morals, i per evocar-lo empra les comparacions més civilitzades. ¿Què en resta del vell Cosmos salvatge que esfereeix els australians i els expressionistes d'ultra-Rin, sota aquesta allau de flors de retòrica i de reverències cortisanes?» Giono, en canvi, es perd en la natura, com el suís Rousseau, com els russos. S'immergeix en l'espectacle còsmic, es fon en el bleix tebi i misteriós de la vida amb una mena d'èxtasi instintiu i obscur. «La terra—escriu en el primer capítol del nou llibre—féu un llarg sospir, tan dolç, tan tranquil, que a penes dos

o tres torbellins d'ocells van enlairar-se. Les orenetes salvatges es cridaven entre elles; totes juntes s'enfonsaven de dalt del cel cap als nostres rostres d'homes. Eren com bocins de fusta morta en una gran estesa d'aigua. L'oceà del cel feia rodolar damunt nostre la vida apacible de les seves ones. Sota la mà sentia batre les pulsacions lentes del granit, sentia el fluir dels rius de saba...»

Per a Giono, animat com és d'un cert panteisme, hi ha una benaurança suprema en la fusió amb el gran batec còsmic, amb «aquell espès fang de vida que és la mescla dels homes, de les bèsties, dels arbres i de les pedres». I aquesta actitud explica alhora les excel·lències i les febleses del seu art. Ningú com ell per evocar un paisatge en tota la seva complexitat vital, ni per fer-nos sentir el misteri, delicat o paorós, del mite de Pan, de la Terra vivent, alternativament voraç o sol·lícita. A la seva comprensió apassionada no escapa ni un sol d'aquells lleus matisos que integren un «estat d'ànim» de la natura. Les seves imatges són collides sempre al cor d'aquesta esfera còsmica que constitueix l'objecte del seu lirisme; mai no referirà allò que descriu a una realitat del món moral, sinó a algun altre aspecte de «la carn del déu», de la meravellosa realitat física. Ens parla de «la bona aigua negra de la son»; un rierol de muntanya és «blau del blau dels blauets»; els castanyers, vistos des d'una carreta que trontolla, rabent, pels alts camins rocosos, semblen una escuma marina.

Però l'èxtasi davant la bellesa i el misteri còsmic,

tal com el trobem en aquest llibre, no conté aquella inquietud, aquell impuls de superació que fan la grandesa d'altres poetes.

Giono sembla dir que l'univers, la vida temporal, de tan meravellosos, ja són past suficient per a l'ànima. I quan posa en boca d'un dels seus pastors primitius i solemnes una interpretació del Nadal que intenta desvalorar la tradicional interpretació religiosa, o bé quan parla d'un curiós sopar muntanyenc amb una mena d'exaltació panteïsta, enyorem en l'art admirable de Giono, inclinat en una càndida adoració de la natura, aquell desig a què es referia Poe, «aquell desig que no és una simple apreciació de la Bellesa que veiem davant nostre, sinó un formidable esforç per assolir una Bellesa més alta».

POEMES DE WALTER DE LA MARE

El poeta Robert Bridges protestà en certa ocasió contra la «poesia per a infants», o sigui contra la creença que la millor poesia no pot ésser apreciada pels infants, i féu remarcar la fallàcia de suposar que només trobem sentit en allò que entenem clarament. Però, en el concepte de Walter de la Mare, la «poesia per a infants», no solament ha de poder posar-se al costat de la millor poesia destinada als adults, sinó més alta encara. En donar al seu aplec de versos el títol de «Poemes per a infants», creu, precisament, que es tracta d'un títol massa ambiciós, i se n'excusa. Dir «Poemes per a infants»—escriu en el pròleg—semblaria delatar una confiança excessiva; és com si digués «Himnes per a querubins» o «Saviesa per a savis». Walter de la Mare sent, vivíssima, aquella fe que ha inspirat tants poetes: la fe en la infantesa com a categoria superior i insuperable de la vida humana; la convicció que l'infant és el que viu la fase millor, més pura i més intensa, i que tota la vida posterior de l'home és acarada a la infantesa com al record d'un paradís perdut.

Baudelaire deia que «el geni no és sinó la infantesa netament formulada», i la seva definició coincideix, en el fons, amb el famós vers de Wordsworth: «L'infant és pare de l'home» i amb la divisa d'Alain-Fournier, inspiradora del «Grand Meaulnes»: «El meu credo en art i en literatura: la infantesa». La transformació que sofreix el món quan deixem d'ésser infants, la pèrdua de l'halo d'or que enriquia les coses va ésser també evocada pel mateix Wordsworth en uns versos que Walter de la Mare retreu en el pòrtic del nou llibre:

*L'arc de Sant Marti floreix i es fon
i gentil és la rosa;
la lluna amb delícia
esguarda al seu volt quan el cel és tot nu;
en la nit encesa d'estels
són boniques les aigües;
el sol ixent és un néixer gloriós;
però, arreu on vagi, m'adono
que s'ha esvaït una glòria en la terra...*

La memòria—no la memòria mecànica, sinó la «poètica»—pot fer-nos viure de bell nou aquelles delícies d'infant, aquella glòria perduda? «Per a la majoria de nosaltres —diu Walter de la Mare—uns vels estranys amaguen gairebé del tot aquells «dies llunyans», per bé que, ara i adés, alguna lleu impressió pugui evocar-los vívidament; així, l'entrelluc d'un cavall de llarga cua, que pastura en un camp florit de francesi-

lles, o una mirada a les branques més altes d'un roure o d'un om, o bé el primer esguard per la finestra, algun matí d'hivern en la incerta llum de l'alba, enllà del paisatge intensament nevat. En algun d'aquests records o paranys, fills de l'atzar, pot copsar-se un entrelluc de com era, aleshores, la vida. I sol ésser, per moltes raons, una meravellosa experiència. Cert: no cal sinó romandre quiet i atent en companyia de qualsevol infant, àdhuc d'un infant de dos anys, o més petit encara, per dar-se compte (malgrat que sigui d'una manera boirosa i fragmentària) de la sorprenent plenitud i vivacitat del seu viure».

No és estrany que un poeta animat d'aquesta fe en la infantesa hagi escrit diversos llibres — ara aplegats en aquest bell volum — que fan d'ell el primer poeta per a infants que hi hagi hagut modernament a Anglaterra. En pocs altres països aquesta zona poètica, aquest «recó dels infants», ha estat tan minuciosament conreat ni ha llevat fruits tan dolços; perquè, si és cert que altres literatures poden oferir un equivalent de les delicioses «nursery rhymes» angleses, no sé si en trobaríem cap més que, en aquest gènere tan difícil, posseís unes realitzacions comparables a les divines «Cançons d'Innocència» de Blake, o a alguns poemes de Walter de la Mare.

Els crítics troben els seus poemes per a infants superiors als de Stevenson, als de Cristina Rossetti i de Kipling, perquè Walter de la Mare sembla haver comprès millor que ells l'essencial serietat de la mentalitat infantil: un infant no sol barrejar la realitat amb la

fantasia com s'esdevé, per exemple, en aquella estrofa d'«A Child's Garden of Verses»:

*M'arrossego amb la meva escopeta
al llarg del mur, tot voltat de foscor,
i segueixo la ruta del bosc
pel respalller del sofà i més enllà.*

Certament, com observa Mégroz, el crític i biògraf de Walter de la Mare, és difícil que un infant pensi en el respalller del sofà quan l'abassegadora fantasia li fa seguir un camí perdut entre els boscos.

Cap d'aquestes falles no es trobarà en la seva poesia. En ella, el món de la imaginació reclou, hermètic, les seves riqueses; no hi ha a les altes muralles d'or cap oblidada esquerra por on pugui esmunyir-se una realitat estranya a destruir-ne l'equilibri i la màgia.

Els seus poemes reflecteixen les dues grans corrents que travessen alternativament l'esperit d'un infant: la curiositat, l'apassionat descobriment del món, i el somni. Té moments que responen graciosament a la interrogació metafísica que tots hem observat en els infants; d'altres on es dóna lliure joc a la «imaginació meditativa»; d'altres, finalment, on les coses són vistes com al primer dia del món, amb un dolç ritme paradisiac:

*«Cireres, cireres madures!»
la velleta cridava,*

*amb el davantal blanc de neu
i el cistell al braç;*

*i els minyonets venien,
ulls brillants, galtes roges,
a comprar saquets de cireres
per menjar amb el seu pa.*

Però damunt els blaus estanyols i les prades fresques d'aquest paradís, de vegades llisca, breument, una ombra. En parlar dels infants, solem fixar-nos més aviat en llur aspecte resplendent, els mirem només com uns àngels, i solem oblidar que són els petits hereus dels homes. Però, si els observem atentament, al fons de llurs jocs, de llur alegria alada, descobrim, a moments, un silenci patètic, un vague pressentiment secret. Enlloc no he trobat aquesta impressió tan meravellosament reflectida com en certa «Cançó de bressol», de Mozart, una que comença així en la lletra francesa: «Dors, mon petit Prince, dors», i la música de la qual és tota amarada d'una joia inermes i planyívola. Aquest to es troba també en Walter de la Mare, i de vegades s'accentua fins al tendre morat elegíac:

*La mare m'asseia davant del mirall;
aquest collaret de flors brillants em cenyia;
d'ací d'allà, passaven les seves mans gentils
i l'amor al cabell m'enllaçava.*

*Al bell fons del mirall es trobaven els ulls,
tristos, de por que jo fos lluny d'ella algun dia:
llavors em besava entre llàgrimes i enlaire
posava aquesta pinta lluent.*

Una altra característica de la poesia de Walter de la Mare és l'entusiasta adopció de la deliciosa mitologia dels contes de fades (i no pas exclusivament circums-crita als seus poemes per a infants). Aquest poeta és extraordinàriament sensible a les «natures invisibles» que omplen l'Univers, més nombroses que les natures visibles, segons afirmà Thomas Burnet, en uns mots de la seva «*Archaeologiae philosophicae*», que Coleridge adoptà com a lema de la «Cançó del vell mariner». Viu entre esperits meditabunds, fantasmes cruels o dolços, driades i elfs evanescents. Aquests personatges omplen els seus poemes d'incerts senyals, de somriures i danses subtils, de vagues pors exquisides. Walter de la Mare ha sabut veure el tresor de possibilitats poètiques que ofereix encara aquest món fantàstic, on s'allegoritzen, en una fluctuant boira de música, el misteri, la melangia i la tendresa:

*Tenia un ramet de vidalba,
l'amago a la balma d'un camp:
que els elfs, a la nit, no vinguessin
i jo m'oblidés aquell ram.*

*Tenia una cinta daurada,
i als rulls la voldria lluir:*

*que tots els ocells la veiessin
quan jo em passegés pel jardí.*

*Un riure secret jo tenia,
i ric vora el mur mig desfet:
només el gran vent i les eures
sabran el meu riure secret.*

L'estil de Walter de la Mare és d'una flexibilitat i d'una perfecció que li permeten d'adoptar amb igual èxit el to de l'antiga balada tradicional i la vívida descripció impressionista. Els seus versos són d'una gran riquesa rítmica, d'una infal·lible eufonia, plens d'alliteracions, de sorpreses, de gracioses imitacions musicals. Si volíem trobar entre els poetes catalans un to i una sensibilitat que ens recordin els de Walter de la Mare, retreuriem els admirables poemes per a infants, de Josep Carner (i especialment la seva «Balada de Nadal, per a cantar-la els pirates de la mar»), i el darrer llibre de Tomàs Garcés, on hi ha un poema, «Enlloc», que és ben bé digne de posar-se al costat dels de l'autor de «Poems for Children».

CRITIQUES RECENTS SOBRE PROUST

L'obra de Proust segueix exercint una forta atracció entre els crítics. En poc temps la bibliografia francesa s'ha enriquit amb tres llibres importants sobre el gran novel·lista d'«A la recherche du Temps perdu»: ens referim als estudis de Sellière, Abraham i Dandieu. Si el primer és un bell assaig sobre Proust com a autor ja definitivament situat en la història literària, el llibre de P. Abraham s'acara no pas únicament amb l'obra, sinó també amb els problemes que ofereix el caràcter complex, ondulós, difícil del seu autor. Quant a Arnaud Dandieu, que ha donat al seu llibre el títol de «Marcel Proust: Sa révélation psychologique», representa brillantment la tendència observada entre els crítics més recents de l'obra proustiana: o sigui, el desig de valorar l'aspecte poètic de Proust amb preferència al purament psicològic, de pintor de caràcters, d'agudíssim memorialista social. Consideren Proust més important com a líric que com a analista; opinen que el veritable sentit i el veritable valor de la seva obra resideixen en els moments que l'acosten a Baudelaire o a Gérard de Nerval, i no en els que inclina-

rien a comparar-lo a un Saint-Simon o a un La Bruyère. Aquesta actitud és del tot oposada a la que adoptà Jacques Rivière, qui atribuïa el gran mèrit de l'obra proustiana, més aviat que a la seva poesia i a la seva sensibilitat, al lúcid predomini de la intelligència, a «la manera — deia — com havia sabut menar cap a la més delicada abstracció tots aquests impediments sensibles que engavanyaven el seu organisme moral».

L'autor del breu, però dens i àgil assaig sobre Proust que ha publicat la casa Chatto and Windus en la seva deliciosa sèrie «The Dolphin Books», no s'inclina pas a la interpretació proustiana de Rivière, sinó a la de Dandieu i d'altres crítics d'última hora, entre els quals no hem d'oblidar Cassou, qui darrerament ha publicat a «Les Nouvelles Littéraires» un article sota el títol ben significatiu de «Proust, poète et mystique». Segons Samuel Beckett, en el món proustià existeix una primacia de la percepció instintiva, de la intuïció. Per ell — diu — «les conclusions de la intelligència són merament d'un valor arbitrari, només potencialment vàlides». I aquests mots, que podrien semblar una exageració posada al servei d'un prejudici de crítica, no són sinó la condensació d'unes frases de Proust, que llegim en el «Temps Retrouvé»: «Les idees formades per la intelligència pura no tenen sinó una veritat lògica, una veritat possible, llur elecció és arbitrària... Només la impressió, per mesquina que ens sembli la seva matèria, per inversemblant que ens sembli el seu senyal, és un criteri de veritat.» En diversos passatges de l'obra de Proust trobem aquests símptomes de malfiança pel

que fa a l'eficàcia de la intel·ligència quan es tracta d'arribar al cor de la realitat, o, com diu ell, «a l'essència de les coses». La seva famosa distinció entre memòria voluntària (que podríem anomenar intel·lectual), i memòria involuntària (és a dir, intuïtiva), prové, en el fons, d'aquesta actitud anti-intel·lectualista. Ja és sabut que per a Proust l'evocació voluntària — la «memòria uniforme de la intel·ligència» — no ens ofereix del passat sinó una abstracció arbitrària i falsa. Com diu Beckett, «ens presenta el passat en monocrom». En canvi, la memòria involuntària, nascuda de la coincidència fortuïta entre una sensació present i una sensació passada, ens evoca el passat en tota la seva complexitat i frescor. És una evocació explosiva, «una deflagració immediata, total i deliciosa». I es tracta, innegablement, d'un fenomen central en l'obra proustiana, d'un fenomen del qual ha derivat tota la seva estètica i que l'ha dut a formular les seves hipòtesis metafísiques, i gairebé al caire mateix de les interrogacions religioses. La primordial importància d'aquesta evocació involuntària ja va ésser clarament indicada per Curtius en el seu magnífic estudi, un dels més aguts i comprensius que s'han escrit sobre l'autor d'«A la recherche du Temps perdu». «Es — deia — la clau de l'art proustià. Per a Proust no és un coneixement com els altres, sinó que els comprèn i els ultrapassa tots.» (I trobarem més admirable aquesta lúcida valoració de Curtius si recordem que el seu assaig va ésser escrit en 1922-24 i publicat en 1925, quan encara no era conegut «Le Temps retrouvé», on ja és sabut que Proust exposa minucio-

sament la seva estètica i dedica més de vint pàgines als processos de la memòria involuntària.)

També Samuel Beckett subratlla insistentment la importància de la memòria involuntària en els llibres de Proust. Segons Beckett, el famós episodi de la tassa de te en què es realitza el primer «miracle» d'aquest màgic ingovernable i capriciós, «justificaria l'afirmació que tot el llibre és un monument a la memòria involuntària i a l'epopeia de la seva acció. La totalitat del món de Proust surt d'una tassa de te: no pas solament Combray i la seva infantesa».

La memòria involuntària, és, doncs, l'element central de l'obra proustiana, el seu «leitmotiv» espaiat, però constant. En un món mudable i ombrívol, aquestes impressions benaurades i les emocions de l'art, que segons diu ell mateix, semblen sintetitzar-les, són per a Proust l'única joia, l'única garantia d'una realitat permanent. Perquè no cal oblidar que la nota profunda de l'obra de Proust és el pessimisme, la valoració negativa del món i de la vida. Les seves experiències de l'amor, de la vida social més refinada el porten a conclusions ombrívols. Ell, l'observador exquisit, l'apassionat de les més altes cristallitzacions socials de la seva època, va escriure que «els gaudis mundans causen, a tot estirar, el malestar provocat per la indigestió d'un aliment abjecte». Per a Proust, l'amistat, donada la irremeiable soledat que ell veia en cada home, era una simulació, «una dolça follia», semblant a la d'un dement que parlés amb els mobles, pensant-se que són vius. I quant a l'amor, ja és sabut que Proust

l'identificava amb la gelosia i gairebé sempre el descriu implacablement com una cadena de desencants i sofrances.

Aquest pessimisme pregon —que Léon Pierre-Quint retreia no fa gaire comentant el llibre de P. Abraham— justifica el lema leopardià que Samuel Beckett ha posat al seu estudi: «E fango è il mondo». Però, damunt d'aquest fang floreix de tant en tant, com un lotus pur, el moment de gràcia en què l'ànima es confon beatament amb l'essència de les coses; entremig de la boira brilla el miracle de la memòria involuntària i el miracle de l'art. Segons Proust, existeix un íntim lligam entre aquests dos miracles. En els diversos episodis on ens presenta l'acció de les líriques resurreccions del passat, observem que, en realitat, aquestes evocacions no reproduïxen la impressió passada amb una literalitat perfecta, sinó que la modifiquen i *la milloren*. Proust sosté que, àdhuc en els moments més amables i intensos de la vida, existeix en nosaltres una impossibilitat de viure plenament el present, una «impotència a realitzar-nos en el gaudi material, en l'acció efectiva». Per a Proust la vida ressuscitada per la memòria involuntària és millor que la vida viscuda, perquè permet el lliure joc de la imaginació i participa en certa manera d'un eco de l'aspiració que precedí i embellí prèviament el moment viscut. En un mot: els moments de màxim rendiment vital, segons Proust, són els que han estat sotmesos a una alquímia espiritual on col·laboren estretament l'entusiasme, la imaginació i la memòria. Ara bé: aquest procés, ¿no té una íntima semblança

amb el procés de la creació artística? Tot plegat ens duria, doncs, a concloure que, tant des del punt de vista del coneixement com de la valoració de la vida, Proust es decantava a la poesia més aviat que a la contemplació intel·ligible. És a dir, que, com els seus crítics d'ara, preferia els moments de poeta als moments d'analista. ¿Per què parlava, doncs, d'interpretar les precioses impressions de què era objecte en els moments de gràcia «com a signes d'altres tantes lleis i idees», talment com si volgués destillar el misteri poètic, aquella «atmosfera de poesia — diu — la dolçor d'un misteri que no és sinó la penombra que hem travessat», i extreure'n les cristallitzacions translúcides de la intel·ligència: les lleis, les generalitzacions, la veritat freda i abstracta? Ramon Fernández, en una meravellosa nota sobre l'estètica de Proust («Nouvelle Revue Française», agost de 1928) explica així aquesta aparent contradicció: «La revelació de l'obra d'art és doble — diu: — restitueix l'atmosfera integral d'un moment viscut i deixa transparentar, com en filigrana, les lleis sentimentals i les altres lleis que regeixen el món humà... En la seva professió de fe Proust sembla admetre que no hi ha res que tingui realitat sinó la idea general. La seva creença més essencial és que l'art, trobant i fixant, en un mot: expressant les impressions concretes de la nostra vida passada, ens permet, per un treball de comparació, per una mena d'àlgebra de la imaginació, conèixer les lleis generals que constitueixen l'essència de l'ésser. Dit d'altra manera: l'artista vindria a fer, per als sentiments i els actes de l'home, el que l'home de ciència fa per als fenò-

mens físics i naturals». ¡Que lluny estem, doncs, de la posició purament anti-intellectualista! Si la fórmula que apunta Ramon Fernandez és exacta, en l'obra de Proust trobem una conciliació genial de l'art i la ciència, de la raó i la poesia. Ja ho havia escrit Camile Vettard en el número d'homenatge que dedicà a Proust la «N. R. F.»: «Hom es creu en el domini de la fantasia i de la meravella, en plenes «Mil i una nits», com ha dit M. de Pierrefeu, «d'un visir modern, extravagant, tenebrós i encantador», hom pensa en un Shelley, un Keats, un Gérard de Nerval, i heus ací que tot d'una apareix, lúcid i precís, un Maine de Biran o àdhuc — ho demostraré sempre que es vulgui — un Le Dantec.» Perquè Proust no destilla pas implícitament les grans lleis del cor humà, extraient-les dels complexos de sentiments i d'impressions que descriu en ell o en els seus personatges, sinó que la «vida compresa», les lleis, les generalitzacions que constitueixen com el residu abstracte de la «vida viscuda», són clarament formulades en la seva obra. «A mesura que el llibre avança — constatava Rivière, parlant d'un dels primers volums de Proust — trobem aquestes lleis del cor humà expressades en una forma cada vegada més abstracta, i fins i tot més didàctica».

Per això, quan Samuel Beckett enumera els diversos punts de contacte que existeixen entre Proust i el corrent romàntic, potser no valora prou justament aquesta penetració, aquesta exploració lenta, tenaç i segura de les obscures zones que la sensibilitat proustiana ofería a la seva intelligència. Si l'ideal constant

dels artistes i dels escriptors, a partir del romanticisme — i que l'ombra de Jacques Rivière ens perdoni aquesta repetida utilització de les seves precioses observacions — consistia, no pas a comprendre i descriure cada vegada millor les passions, sinó a sofrir-les i a imitar-les sempre de més a la vora, substituint gairebé arreu l'anàlisi pel lirisme, en Proust trobem alhora anàlisi i lirisme, i aquesta doble riquesa el distingeix dels romàntics. Un dels aspectes més admirables de Proust és, en el nostre entendre, l'art amb què sap salvar constantment el caràcter híbrid de la seva obra, mig filosòfica, mig poètica pel que fa al fons, mig novella, mig llibre de memòries quant a la forma, enllaçant els seus elements diversos en una meravellosa harmonia. Per això és tan de doldre que aquesta obra riquíssima, densa com poques, sigui ombrejada per una manca absoluta de sentit moral, d'aquella tercera dimensió espiritual que dóna llur veritable profunditat a les amples pintures humanes d'altres grans escriptors, com Dickens i Dostoievski.

CONVENCIÓ I REVOLTA EN POESIA

Aquest llibre m'ha evocat l'apassionat període literari en què féu irrupció a Catalunya la Poesia avantguardista, no pas en un cavall alat, sinó en un magnífic automòbil de l'any 1918—, el qual, als nostres ulls de 1934, deuria resultar tan hòrridament «putrefacte» com el mateix Pegàs. M'ha recordat un amable sopar literari de «La Revista», que tingué lloc poc després d'aquell esdeveniment. El meu amic J.-V. Foix m'anunciava, amb un guspireig d'entusiasme, que tots els poetes importants de Catalunya acabarien escrivint en el nou estil. L'últim convertit era Joaquim Folguera. Josep M. Junoy acabava d'enlairar-se poèticament entre les constellacions que havien contemplat la glòria de Guynemer. Era un moment de passió, de polèmiques ardents. Un ardor bèllic semblant s'observava als Estats Units, on triomfava l'anomenada «Nova Poesia», l'ample moviment ramificat en diverses sectes, les quals, tot i essent nades d'un mateix impuls, produïen —com diu el Professor Lowes— obres d'inspiració ben dissemblant; girades adés a l'exquisit perfum de la Xina i del Japó, adés al cru realisme de Xicago, és a

dir: obres «tan oposades com un escorxador i un ventall delicadament pintat a mà».

El llibre del professor Lowes és fill d'aquella època agitada, però resulta escrupolosament imparcial. «Semblava interessant d'assajar — diu l'autor en el prefaci — el paper d'un desapassionat espectador del joc, i de contemplar una topada, que era alhora perenne i efimera, a la llum de consideracions menys personals i partidistes que les que en aquell moment eren aviades d'ací d'allà». John Livingston Lowes reeixí plenament en el seu propòsit. L'assaig que comentem revela l'equilibri, la prudència, l'esperit cordial i comprensiu d'un àrbitre justíssim, davant l'antiga lluita a què es referia Apollinaire:

*Aquella antiga baralla entre la tradició i la invenció,
entre l'Ordre i l'Aventura.*

Després d'examinar el caràcter essencial, inevitable de les convencions en el món de l'art, estudia el fenomen que ell anomena «la plasticitat de les convencions», quan aquestes contenen encara la vitalitat suficient perquè, utilitzant els motllos antics, l'artista realment dotat pugui crear obres originals i noves. Chaucer recollí els més grisos clixés de la poesia trobadoresca i, gràcies al seu humor i a la seva frescor lírica realment primaverat, sabé crear dins el marc de les velles convencions, figures d'una difícil complexitat humana, com la famosa «Prioress», o d'una delicada beutat, com Alisoun, l'heroïna del «Conte del

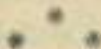
Moliner», evocada per Chaucer, no ja amb les imatges inevitables: blancor de lliri, rojor de rosa, suavitat de vori, claredat de cristall, sinó (sense moure's de l'estricta convenció enumerativa) atribuint-li la gràcia i la finor de la fura, la dolçor de la llana, el perfum de les pomes, la beutat d'una perera en flor. Igual va fer Villon amb una altra fórmula enumerativa —aquell «Ubi sunt» molt freqüent en les balades medievals— que la tornada famosa transfigurà meravellosament, convertint, com diu el professor Lowes, «la grisa enumeració en un dels símbols més colpidors de la transitorietat humana».

Segons l'autor de «Convenció i Revolta en Poesia», l'originalitat és independent de la invenció, i consisteix més aviat en el do de veure i copsar les possibilitats latents en les coses familiars. «Això ho admetem —diu— sense vacil·lació, quan aquestes coses familiars són els aspectes de la terra, de l'aire, el mar, el cel —efectes de llum i d'ombra, matisos de color, aspectes de massa i de línia, so, perfum, moviment— tota la multitud desconcertant i irisada de les velles impressions que tot d'una esdevenen noves, quan l'esguard és lúcid i amatent. Però el que potser ens escapa és això: les velles i usades formes de l'art, el tractament familiar dels temes tradicionals es troben, quant al poeta, precisament en la mateixa relació que el món sensible. I també poden esclatar a la vida, gràcies a aquell mateix do de visió que, a rars moments, penetra l'escorça de les «coses» i revela llur bellesa».

El professor Lowes observa que a l'Edat Mitjana

hom no tenia pràcticament el sentit de la propietat literària. Segons Froissart, no hi havia cap cosa de la qual hom pogués dir: «Això és meu», ja que tot era comú com el sol i la lluna. El secret consistia a donar als vells temes, passats de mà en mà, un encuny irreductiblement personal. Poetes com el Dant, Chaucer i Shakespeare «reconeixien molt més clarament que nosaltres la vitalitat perenne latent en la tradició».

Però aquest elogi de les possibilitats que ofereix al geni creador la riquesa acumulada en la tradició literària, no vol pas dir que Mr. Livingston Lowes defensi una poesia de caràcter llibresc. La seva posició, en aquest punt, és equilibrada i justa com sempre. Reconeix que són igualment indispensables la tradició i l'estímul del contacte immediat amb la realitat i que la supressió de qualsevol d'aquestes dues fecundes influències implica l'eixorquia. Però es proposa indicar als enemics de la tradició literària el perill de prescindir d'aquell fons ric i variat que ennobleix tants poemes de la vella escola, i gràcies al qual «de vegades una simple frase és com una finestra esbatanada damunt paisatges infinits».



La poesia que obté els més alts triomfs en la transmutació del que és familiar —anem seguint la línia d'argumentació del professor Lowes— també explora constantment les estranyes regions inconegudes, cercant noves substàncies per a la seva alquímia. El rebel

és també un «pioneer». Tots els moviments de revolta impliquen un eixamplament de les fronteres de l'art, però llur perill està en això: que volent evitar el lloc comú, hom no caigui en una singularitat excessiva, com passà, algun moment, a Donne, a Crashaw i al mateix Cowley. El professor Lowes retreu, a propòsit d'això, una preciosa opinió de Keats. «Penso —deia en una de les seves cartes— que la poesia ha de sorprendre per un bell excés, i no pas per la seva singularitat. Ha de colpir el lector com una expressió dels seus pensaments més elevats, i ha de semblar gairebé una recordança».

Certament, l'horror a la vulgaritat pot fer que el poeta trenqui tot lligam amb la gran massa humana. Perquè —observa amb la seva admirable precisió el professor Lowes— «el problema de tota expressió artística es redueix a això: a resoldre l'equilibri, supremament difícil i delicat, entre l'aportació de l'individu i l'aportació de la massa». L'art exclusivament afectat a l'exploració d'aquelles estranyes regions susceptibles, només, d'atreure l'interès apassionat d'una «coterie», l'art que adoptés per lema exclusiu l'axioma de Baudelaire: «Le beau est toujours bizarre», oblidaria la capacitat de bellesa que hi ha en allò que és familiar. Segons el professor Lowes, el públic, menyspreat pels partidaris d'un art de «coterie», demana, en realitat, més del que aquests suposen. «El públic elisabetí demanava sang i tronades; Shakespeare agafà la primera matèria del melodrama i els donà el «Hamlet». I el «Hamlet» encara omple el teatre. Això és un

exemple típic, ja que el públic acceptarà el que li doni l'artista si l'artista té prou grandesa i prou prudència per bastir la seva obra en un terreny comú a les masses i a la «coterie». L'art més bell i més exquisit no cal pas que faci cap concessió al gust del públic. En els seus moments més intensos transcendeix i trasmuda aquest gust... Si el que dic és errat i hom pot demostrar-ho, aleshores el Dant, Chaucer, Shakespeare i Goethe no van encertar el to».

El criteri lúcid, equilibrat del professor Lowes en aquest punt es troba enginyosament resumit al final del capítol IV del seu llibre, on diu que ell posaria damunt la portalada de totes les fortaleses de la rebellió poètica aquella divisa escrita sobre el portal de certa rondalla: «Sigues ardit, ardit... però no massa!», a la qual els insurgents replicarien, i molt oportunament, amb aquests mots de Hamlet: «No siguis massa mansoi, però!» I, com diu el professor Lowes, totes dues divises serien igualment assenyades.

Els darrers capítols de «Convention and Revolt in Poetry» es refereixen més concretament al moviment d'avantguarda que fou el motiu ocasional d'aquest llibre. L'autor hi estudia els difícils problemes de la dicció poètica i fa un minuciós examen de la qüestió del «vers lliure», un dels temes que aleshores originaven les més vives polèmiques a Anglaterra i als Estats Units. Es curiós d'observar que aquesta qüestió havia estat debatuda a França molts anys enrera. Ja en 1906 la revista «Poésie» havia obert una enquesta sobre el vers lliure, del qual, però, la poesia escrita en

llengua anglesa podia oferir exemples bastant anteriors, com els de Matthew Arnold i de Walt Whitman.

Entre els escriptors nord-americans més entusiastes del vers lliure figurava en primer terme Miss Amy Lowell. Les seves doctrines coincidien en molts punts amb les dels més conspicus teoritzants francesos. Afirmava, com Henri Ghéon, que un dels aspectes essencials de la nova forma era el seu caràcter estròfic. «La unitat del vers lliure —deia— no és el peu, ni el nombre de síl·labes, ni la quantitat, ni la ratlla. La seva unitat és l'estrofa, que pot constituir tot el poema, o només una part d'ell». Però el professor Lowes observa justament que el vers tradicional també és gairebé sempre estròfic. La veritable diferència no resideix, doncs, en aquest punt, sinó en el fet que els elements rítmics que integren el vers tradicional, o sigui les ratlles mètriques, tenen un batec relativament uniforme, mentre que en el vers lliure aquest pot variar a voluntat. Però els «ritmes de la frase», segons el penetrant anàlisi del professor Lowes, en les estrofes de versos tradicionals són gairebé sempre tan lliures com les mateixes cadències modernes. El que aquestes abandonen és el batec repetit de la ratlla, o sigui l'element mètric, i «substituint amb el ritme sol la fusió del ritme i el metre, el vers lliure ha sacrificat els grans efectes harmònics, orquestrals del vers antic». Després d'unes curiosíssimes comparacions entre la forma d'alguns poemes de la nova tendència i certs fragments de prosa, també moderna (de Conrad, Meredith, etc.), l'autor conclou que la delicada missió

d'aquesta nova forma consisteix a explorar la zona fronterera que hi ha entre la prosa i el vers.



Quant a la famosa «prosa polifònica», que accepta, no solament el vers lliure, sinó la rima, l'alliteració, el metre, però que tipogràficament es presenta com si fos prosa, el professor Lowes pregunta, amb fina lògica, per quina raó aquests elements tradicionals, que resulten eficients en la prosa polifònica, deixen d'ésser-ho quan apareixen en el vers. L'artista ha de tenir sempre en compte la legítima expectació amb què ens atansem al vers i a la prosa esperant-ne coses molt diferents. La música, segons Paul Valéry, té, damunt la poesia, l'avantatge d'utilitzar una matèria exclusiva, no gens ambígua, perfectament delimitada: basta una sola nota per crear l'expectació d'aquella illa ingràvida, per evocar tot l'univers musical. Però Valéry oblidava, potser, que el ritme, el metre, la rima són, en el fons, una certa compensació del caràcter inevitablement ambigu, «impur», de la matèria artística pròpia del poeta. Ja ho diu el professor Lowes en el primer capítol del seu llibre: «El ritme serveix per advertir que ens trobem dins les fronteres de la illusió: «Entreu, si gosàveu, en aquests boscos encantats!»

Cal remarcar, d'altra banda, que en molts punts bàsics del seu assaig, Mr. Livingston Lowes anticipa algunes de les més interessants conclusions estètiques

d'aquests darrers temps. El seu llibre és l'aplec d'unes conferències donades per l'autor, l'any 1918, a l'«Institut Lowell» de Boston, quan Valéry no havia escrit encara el seu assaig sobre l'«Adonis» de La Fontaine, on, com és sabut, afirma la fecunditat de la llei «sempre dura i de vegades atroç» del vers tradicional. I ja aleshores el professor Lowes reconeixia el fet que les mateixes limitacions de les formes poètiques tradicionals es converteixen sovint en veritables agents creadors. «Alguns dels tombs de pensament i d'expressió poètica més reeixits són el resultat d'un esclat d'inspiració sota el guiatge feliç d'una rima». Es quasi el mateix que afirmava Valéry en el seu breu volum «Littérature» (N. R. F., 1930), insistint en la tesi exposada en «Au sujet d'Adonis»: «La idea vaga, la intenció, l'impuls imatjat, en rompre's contra les formes regulars, contra les defenses invencibles de la prosòdia convencional, engendren coses noves i figures imprevistes».

Una de les doctrines centrals de l'estètica d'Henri Brémond: l'afirmació del caràcter contemplatiu i purificador de la poesia —tesi d'origen aristotèlic— es troba també clarament formulada en aquest llibre, escrit vuit anys abans de la publicació de «Prière et Poésie». Parlant de les grans elegies angleses, recorda que la seva lectura no ens fa sentir cap tristesa, sinó «una calma elevada, una bellesa profunda, nada de la tristesa, però que ja no ho és». És a dir: el professor Lowes coincideix amb la definició que feia Amiel de la poesia (i que retreu l'abbé Brémond): «Lluny d'ésser

una emoció, és el mirall d'una emoció; es troba enfora i per damunt d'ella, tranquil·la i serena».

Quan Mr. Lowes escrivia el seu llibre, la doctrina de la col·laboració de les arts es trobava en plena apoteosi. La mateixa prosa polifònica era, segons l'autor, un aspecte de la tendència, aleshores predominant, a esborrar les fronteres que separen les diverses arts. La música intentava fer el que fan la poesia i la pintura. Aquesta maldava per atansar-se, d'una banda, a la rigidesa de l'arquitectura i d'altra banda a la fluidesa de la música; la poesia feia experiments amb la tècnica de la pintura i de la música, i donava una ullada gelosa a la duresa i a la claredat de l'escultura. Però el professor Lowes predeia la desaparició d'aquest fenomen, no pas nou en la història de l'art, i anunciava que la prosa, el vers, la música i el color tornarien—potser enriquits d'una major flexibilitat i expressivitat després d'aquella experiència— a la seva tècnica peculiar. Ja hem vist com no s'errà. Les recents tendències cap a una poesia, una pintura, una música completament «pures» i independents en són un bell testimoni.

El professor Lowes alludia també els perills que implicava per a la poesia el fanatisme mecanicista dominant aleshores. No negava en absolut les possibilitats líriques de «l'esplendor mecànic i geomètric» que embadaleix Marinetti davant el món modern. Però insinuava que el mateix excés de fervor que inclinaria alguns poetes moderns a cremar ciris davant l'aparell telefònic —per dir-ho amb la frase d'un dels més conspicus «vorticists» anglesos— va ésser el que

inspirà l'estrofa en què Tennyson cantava les meravelles del gas —estrofa que empallidí irremeiablement quan l'electricitat fou descoberta.

Segons la tesi estètica, completament humanista, del professor Lowes, els objectes, com a tals, es troben fora dels dominis de l'art, i no poden penetrar-hi fins que han esdevingut part integrant dels amors, els odis, les esperances i temences dels homes. I és curiós d'observar que el més important dels poetes anglesos vivents, W. B. Yeats, en una conversa sostinguda no fa gaire amb Louise Morgan, defensava exactament la mateixa tesi. «Cap cosa nova —deia— no és tema adequat per a la poesia. L'aixada és antiga; ha esdevingut un símbol. Però la màquina de cosir encara no ha tingut temps d'esdevenir un símbol. Certament, alguns elements prosaics escauen a la poesia, per a portar-hi una nota de realisme. Però la substància de la poesia és una massa de símbols que ha anat passant de mà en mà a través de les èpoques, lleugerament, però només lleugerament, augmentada en el transcurs del temps».

Pels nombrosos fragments que n'hem citat en el present comentari, hom podrà endevinar la vasta erudició reflectida en l'assaig del professor Lowes. Una cultura tan densa va rarament acompanyada de la claredat, l'elegància, l'equilibri, l'humor finíssim que trobem en aquest llibre, on no hi ha ni un moment gris ni feixuc, d'aquest llibre que és, com afirmava un crític eminent, Lascelles Abercrombie, un dels millors tractats de poètica que s'han escrit en llengua anglesa.

NOTA SOBRE WILLIAM COWPER

El 15 de novembre de 1931 es complia el segon centenari de la naixença de Cowper, el noble poeta anglès que, en diverses ocasions, traspassà les llindes de «l'ombrívol trespol de la follia» i que, com Hölderlin, un altre dolç entenebrat, reflectí en el símbol del cérvol ferit els seus somnis i sofrències. Sota aquest símbol—«The Stricken Deer», el cérvol ferit—Lord David Cecil ha publicat recentment una interessant biografia de William Cowper.

De molt jove, Cowper havia escrit versos i publicat articles al «Connoisseur», però, en realitat, descobrí la seva profunda vocació de poeta quan ja tenia cinquanta anys. Aleshores es consagrà intensament a la poesia, no pas mogut per cap estímul de vanitat literària, sinó obeint, simplement, el desig d'omplir amb la tranquil·la música dels versos els llargs ocis hivernals. «Quan us demanava les còpies que m'heu enviat—escrivia al seu amic Unwin— us vaig dir que estava preparant un aplec de versos, però no pas amb la intenció de publicar-lo. Aleshores, en bona veritat, no tenia ni el més lleu propòsit d'enviar un volum de poemes a les premses. Conservava algunes peces breus

que potser podrien resultar poc o molt divertides, però mai no voldria, quan publicués, que el gaudi del lector fos el meu únic objectiu. Així que l'hivern em privà d'altres tasques, vaig començar a escriure versos i, veient davant meu cinc o sis mesos de lleure, vaig emprendre una obra de certa extensió, i, un cop acabada, una altra; i així he arribat a aplegar el nombre de versos de què us parlava en la meua lletra anterior».

Cowper era un temperament molt tímid i mòrbidament sensible. Segons els seus biògrafs, a l'escola no gosava a alçar els ulls més amunt dels genolls d'un company seu que solia mortificar-lo, i distingia el seu opressor, no pas pel rostre, sinó per les sivelles del calçat. De jove, davant la perspectiva d'haver d'actuar en públic com a funcionari de la Cambra dels Lords, no solament va passar mesos d'angoixa, sinó que àdhuc arribà a acariciar la idea del suïcidi. I, ja vell, el viatge «des d'un plàcid comtat a un altre plàcid comtat» del seu país representava per a Cowper una empresa plena d'hòrrids perills: «Pel camí hi ha mil lleons, gegants i monstres». No és estrany, doncs, que aquest tímid poeta sentís un afecte vivíssim per les tímides llebres domesticades que compartien el seu recer camperol, de les quals parla repetidament en les seves cartes (citant-ne àdhuc el nom: la predilecta es deia «Puss») amb veritable tendresa.

La importància de Cowper prové més aviat del seu estil que del contingut de la seva obra. No era pas un home inculte, però sentia tan poc la curiositat del

moment literari, que fins molts anys després de la mort de Collins, el seu il·lustre contemporani, Cowper no arribà a assabentar-se que havia estat un escriptor; i, malgrat aquest desconeixement de la tradició poètica del seu país, «va ésser — com algú afirmava no fa gaire — un dels poetes progressius i reveladors», un precursor instintiu de la gran revolució de Wordsworth, que renovà radicalment la dicció de la poesia anglesa. Cowper representa la primera reacció eficaç contra l'escola florida i afilligranada de Pope. En aquella època era mal vist, en poesia, anomenar les coses pel seu nom, quan es tractava de coses que eren tingudes per vulgars o poc delicades. Aquest punt de vista el trobariem eloqüentment simbolitzat en el diàleg entre Bottom i Snout, els personatges del «Somni d'una nit d'estiu»: «Portar un lleó — deia Bottom — (oh, que Déu ens ajudi!), un lleó entre dames és una cosa horrible; car no existeix una salvatgina més espaventable que un lleó de viu en viu.» «Per això — feia Snout — un altre pròleg ha d'aclarir que, en realitat, no es tracta de cap lleó.» I així — com insinua amb humor un comentarista — a benefici de les sensibilitats artístiques d'aquella època, calia que el bramul dels lleons fos tan suau com el parrupeig d'un colomí. «L'aspre, imperiós corrent» de Shakespeare es converteix en «el doll guspirejant» o en «l'onada gronxadissa»; una pipa és «el breu tub que fumeja sota el nas»; els negres són «la progènie dels sorrals de l'Àfrica».

Per tenir una idea exacta del gust d'aquell temps és interessant de comparar qualsevol bona traducció

d'Homer amb la versió rimada que en féu Pope. Hi ha, per exemple, un cert passatge on Homer descriu el pas d'un ase pels sembrats, mentre els minyons l'apallissen: en traduir-lo, Pope evita de totes passades el nom de l'ase, i l'alludeix anomenant-lo «la lenta bèstia dotada de gran força» o bé «el pacient animal». Si és exacta la poètica que apuntava Ortega i Gasset, parlant de Mallarmé, segons la qual la veritable poesia no consisteix sinó «a callar el nom directe de les coses, fent que la seva recerca resulti un deliciós enigma», Pope seguia una bona política negant-se a esmentar el pobre ase pel seu nom. Però la solució perifràstica no és pas l'única fórmula de la gran poesia. I aquesta, quan és autèntica, no sol espantar-se dels mots vulgars; àdhuc termes que semblarien inassimilables es fonen en el noble corrent de la suggestió lírica. Pope, fent una concessió als escrúpols de l'època, eludí d'escriure el mot «ase» en els seus versos; però Shakespeare, en un dels més meravellosos passatges d'«Antoni i Cleopatra», no fou pas tan primmirat. ¿Recordeu aquella escena en què Cleopatra s'aplica al pit l'aspi terrible?

*Amb ta dent fina desfés ben aviat
l'estret nus de la vida. Pobre foll verinós:
enquimera't, fes via! Ah, si podies parlar
i em diguessis: Quin ase sense mica de seny
jou el gran Cèsar!*

CHAR.

Oh estrella de llevant!

CLEO.

*Quietud, quietud!
No veus el nodrissó que, bo i dormit,
xucla el pit que l'alleta?*

CHAR.

Calla, oh, calla!

CLEO.

*Dolç com el bàlsam i suau com l'aire, i gentil...
Oh Marc Antoni!*

«Si al món existeix una cosa anomenada «gran estil» —diu el crític que retreia el contrast entre Shakespeare i Pope— és aquest fragment, del qual forma part el mot «ase». I, sense trencar cap vers ni fer desafinar cap síllaba, s'incorpora a una poesia de la més punyent i etèria beutat.»

Fou, doncs, molt saludable a la poesia anglesa la reacció, iniciada per Cowper i intensificada més reflexivament per Wordsworth, contra un estil massa artificiós. Wordsworth reconeixia el mèrit del poeta, que començà a esbossar-li el camí i elogiava «el seu llenguatge naturalíssim i tan naturalment compenetrat amb el metre». Cowper, certament, aplicà als seus versos —abans d'ésser formulada— la doctrina de Wordsworth, segons la qual el llenguatge de la poesia no ha d'ésser sinó «una selecció del que usen realment els homes». No temia d'esmentar el nom directe de les coses ni de dur als seus versos les pinzellades d'un

realisme que hauria escandalitzat els deixebles de Pope, però que era freqüent en els grans èpics antics. Segons sembla, la pipa del llenyater que descriu en el seu llarg poema «The Task», és una de les primeres que apareixen en la poesia moderna. Aquest bell «colloquialisme» fou un instrument preciós, sobretot per a alguns dels seus poemes inspirats en un íntim sentiment de tendresa, com els famosos «Versos en rebre el retrat de la seva mare», en els quals l'emoció daura, ensems amb colors d'alba i de posta, les amables coses familiars, i el poeta evoca els seus dies d'infant i

*l'aigua d'olor que a la meva galta adollava
la teva mà, fins que, fresca, lluïa...*

I el mateix estil, net i directe, coincidia de vegades amb la simplicitat punyent de les balades populars, com en «La pollancreda», un dels poemes més característics de Cowper:

*Els meus anys fugitius s'esvaeixen de pressa:
ben aviat m'ajauré, mort com ells,
amb l'herbei sobre el pit i al meu cap una llosa,
abans que una altra arbreda torni a ombrejar el camí.*

RICHARD ALDINGTON

L'autor d'aquest llibre és un jove crític irlandès, home de vasta cultura, esperit amatent i curiós, que ha publicat alguns assaigs remarcables. Els seus llibres han tingut la virtut de suscitar comentaris molt oposats: si Norman Douglas qualificava d'admirablement lúcida la «crítica constructiva» de McGreevy, a propòsit del seu estudi sobre T. S. Eliot, i Rebecca West es referia a la seva «deliciosa personalitat», més recentment un comentarista del «Bookman» afirmava que l'assaig sobre Aldington no era sinó el testimoni «pueril i no gens ponderat del culte fervorós que ret a un escriptor de segon rengle un irlandès excessivament loquaç, que no té ni el do d'ésser divertit, que tants dels seus compatriotes posseeixen». Aquesta darrera opinió no em sembla pas la més justa. És innegable que McGreevy té remarcables qualitats de crític, i, d'altra banda, les seves digressions, les seves divagacions, encara que distreguin potser amb massa freqüència del tema central, són més aviat divertides. Quant a la valoració exacta de Richard Aldington, en el conjunt de la literatura anglesa actual, no gosàriem a fer-la amb el mateix aplom del crític de «The

Bookman». Algú assegura que Aldington és un dels joves autors anglesos més plens d'esdevenidor. La seva novella de guerra, «Mort d'un heroi», que li valgué un èxit brillant, conté, certament, escenes que revelen un autèntic temperament de novellista, dibuixades amb art sobri i delicat. El comiat de Winterbourne, el protagonista, en marxar cap al front, és un exemple d'aquests moments reeixits: Aldington hi evoca mestri- volament aquella boira de banalitat, de quotidianitat que, com retreia Maurois a propòsit de «Daphne Adea- ne», sovint embolcalla les cruïlles tràgiques del destí.

Aldington ha escrit, també, alguns bells poemes de guerra. El món dels seus primers llibres de versos era d'un hellenisme acolorit amb pinzellades preraphaelites, en el qual la mort apareixia

*vestida de púrpura,
marcint l'herbei com amb una súbita flama.*

Però després evolucionà cap a una poesia més hu- mana i més viva, allunyant-se de Swinburne per a atansar-se a Chénier, qui, en opinió de McGreevy, és el més perfecte dels hellenistes moderns. La guerra va esbocinar aquell món de somnis en el qual el poeta respirava amb delícia l'aire antic. I potser el seus poe- mes de guerra són, a moments, tan intensos, perquè evoquen tàcitament el contrast entre el fang de les trinxeres i els somniats asfòdels d'Arcàdia:

*Però quan heu romàs tot pensivol,
llargues hores glaçades, al fons de les maleïdes trinxeres*

*llavors veieu, clar com mai,
el que un arbre vol dir, o un bassiol d'aigua clara,
o bé un prat fosc i mullat, a bell sol.*

No dubtem que l'atenció crítica de McGreevy hauria pogut consagrar-se a escriptors més importants que el que estudia en el seu assaig, però, sigui com sigui, Richard Aldington no ens sembla pas un autor negligible. I si la devoció de McGreevy el fa, algun moment, excessiu en l'elogi, també és innegable que no clou pas els ulls a les febleses de l'autor comentat. Els defectes que podríem assenyalar en el seu assaig provenen, no d'una falta de percepció crítica, sinó d'un excés d'aplom juvenívol que li fa adoptar, de vegades, un posat massa dogmàtic o massa reptador. Així, per exemple, en parlar de la segona novella de Richard Aldington, «La filla del coronel», afirma que és superior a «Eugènia Grandet», «però—continua—essent anglès, Richard Aldington no cal pas que esperi, per part dels seus compatricis, el reconeixement del fet que pertany a la gran tradició, i menys encara per part dels admiradors anglesos de Balzac. Resulta «chic» admirar Balzac perquè era un francès i perquè és mort. En canvi, no és «chic» admirar, a Anglaterra, un geni anglès encara vivent». Basta conèixer d'una manera molt superficial la història de les lletres angleses per adonar-se que aquesta apreciació és francament injusta. A Anglaterra, com a tot arreu, hi ha hagut, certament, escriptors genials que no han conegut la glòria sinó després de morts. Keats n'és un exemple. Però, en

canvi, ¡quantes vegades la crítica i el poble anglès han estat amatents a coronar en vida el seus grans homes de lletres! Fixant-nos només en els temps moderns, podriem esmentar Walter Scott, i Tennyson, i Dickens; i a tots ens ha enlluernat el nimbe de popularitat gloriosa amb què Anglaterra illumina encara Bernard Shaw.

Però, deixant de banda els breus moments negatius de l'assaig de McGreevy—la majoria dels quals es refereixen més aviat a aspectes socials que d'estricta apreciació literària—cal reconèixer-li, a més d'altres qualitats remarcables, el seu extraordinari do de síntesi, que li permet d'evocar en breus pàgines vívides les tendències i l'ambient d'un determinat període literari, aquell mateix do que Ferran Soldevila assenyalava recentment amb justícia en el temperament crític de Jaume Bofill i Ferro. Es admirable el capítol en què McGreevy evoca els cenacles literaris anglesos immediatament anteriors a la guerra: aquell món que recollí l'herència que li llegaren els «estetes» pels volts de l'any 1895; aquell grup de joves poetes plens d'esdevenidor que, cada dilluns al vespre, als Woburn Buildings, escoltaven «l'obscura saviesa» de W. B. Yeats, talment recollida de llavis de l'oracle dèlfic; que assistien amb apassionada curiositat a alguna exposició privada de pintors post-impressionistes, a l'estrena de «Xeresada», o a la lectura d'un líric francès d'última hora, i que presenciaven, amatents, les primeres batalles del futurisme italià.

La reacció contra aquell món, continuador, en

certa manera, de la sensibilitat de «fi de segle», s'observà en alguns dels autors que hi participaren, com el mateix Yeats, qui, ja pels volts de 1912, començà a evadir-se del reialme musical i irisat de la mitologia celta i es posà a escriure versos d'un lirisme tot auster, cada dia més allunyat del simbolisme preraphaelita: versos en els quals no es parlava tant de «dolces illes verdes» i d'encantats països on les fruites cauen «com una pluja d'astres», sinó d'indrets «que el vent salat ha deixat nus». Ja hem vist que una reacció semblant es produí, també, en la mentalitat de Richard Aldington, una tendència més amplament humana, en front de l'estetisme «fi de segle», però accentuada, en aquest cas, per la gran commoció de la guerra. McGreevy participa amb entusiasme d'aquesta reacció. Els seus atacs més enèrgics van dirigits contra el preraphaelisme i l'swinburnisme; les seves furients sagetes brunzen cap a la torre de vori de Mallarmé. No m'entretindrè a defensar l'evident conveniència dels admirables experiments mallarmeans «als confins de la poesia—com deia Thibaudet—, en un límit en el qual d'altres pulmons trobarien l'aire irrespirable», però no voldria cloure aquestes notes sense insinuar que la diatriba que McGreevy dedica a la rima em sembla evidentment injusta. Segons ell, la rima és un factor de mecanització que engavanya el ritme íntim, el batec espontani de la poesia, un «simple ajut adventís que hinoptitza el lector insensible perquè segueixi llegint». Mai no he cregut que la rima fos essencial a la poesia versificada, però diria que tot allò que pot contribuir

al que Wordsworth anomena «el gaudi que produeix a l'esperit la percepció de la similitud en la dissemblança,» constitueix un recurs preciós per a la màgia poètica. Hi pot haver, hi ha, certament, excellent poesia sense rima, com hi ha excellent poesia sense metàfores. Grans poetes d'avui i d'antany han prescindit de la rima, i també la millor poesia pot prescindir de les imatges en moments d'una nua i austera beutat, com el famós vers de Chaucer sobre el destí de l'home:

Ara amb la seva amor, ara en la freda tomba,

o aquells dos versos de Wordsworth, d'un perfum aspre com el vent de les landes angleses:

*El silenci que hi ha en el cel estelat,
la son que hi ha al bell cor dels pujols solitaris.*

Però renunciar del tot a la rima i a la metàfora no em sembla una bona política per als poetes. I no situo pas paral·lelament aquests dos factors d'una manera fortuita, ja que l'un i altre contribueixen al gaudi que produeix la percepció de la similitud en la dissemblança: ben mirat, la rima ve a ésser una metàfora que es mou, no en el pla de les significacions, sinó en el de les sonoritats.

COM ESCRIVIU?

Aquest llibre conté una selecció dels articles que Louise Morgan publicà a la revista «Everyman» sobre els mètodes de treball de diversos escriptors de llengua anglesa. Es tracta, doncs, d'una enquesta equivalent a la que ha publicat G. Charensol a «Les Nouvelles Littéraires», sota el títol de «Com escriviu?», i és també una remarcable manifestació de la tendència actual a investigar el misteri de la creació artística, tendència que, com tants d'altres fenòmens del món intel·lectual contemporani, revela l'actitud predominantment crítica de la nostra època. Un eminent escriptor nord-americà observava no fa gaire el caràcter exigü de la producció poètica de Paul Valéry i de T. S. Eliot, contrastada amb llurs incessants especulacions sobre l'essència i la funció pròpia de la poesia, i aquesta desproporció és, certament, un fenomen ben típic del nostre temps.

Louise Morgan confessa, en el prefaci del llibre, que començà les seves investigacions partint d'unes vagues teories sobre la creació literària, per a les quals confiava trobar alguna base en la pràctica dels escriptors consultats. «Però — diu — després d'analitzar el tes-

timoni dels diversos autors, cap de les meves generalitzacions no resulta exacta. Cada escriptor té una llei pròpia. Alguns escriuen de raig, sense revisions ulteriors; d'altres esmercen moltes angúnies i molt de temps en llur obra. A alguns els cal quietud i soledat; d'altres escriuen millor entre l'enrenou dels afers. N'hi que abans d'escriure-les planegen mentalment llurs obres fins en els més ínfims detalls: d'altres mai no saben què els reservarà el següent capítol. A alguns els plau la feina d'escriure, però n'hi ha que la troben profundament avorrida. Si hom veu autors que treballen amb la mateixa regularitat que si fossin funcionaris d'un banc, també n'hi ha que passen llargues temporades sense agafar la ploma, i tot d'una es posen a escriure febrilment nit i dia».

En les respostes donades pels escriptors francesos a l'enquesta de Charensol, trobarem una diversitat semblant de mètodes i d'estímuls. Hem observat, és cert, alguna curiosa coincidència entre escriptors de nacionalitat diversa: així, per exemple Germaine Beaumont afirma que li cal «silenci, ordre, la proximitat d'una església per tal que hi hagi a prop coloms i campanes, i no podria escriure si no anés tan perfectament abillada com per anar de visita», peculiaritats que s'assemblen notablement a les de l'escriptora anglesa Sylvia Townsend Warner, que tampoc no sabia posar-se a la tasca si el seu estudi no fos ben net i ordenat, i confessa que simpatitza amb Haydn perquè sempre es posava el millor vestit i la millor perruca per compondre música.

Així, també, si Francis Carco, mentre escriu, fa tocar al gramòfon una peça de Ravel o la «Simfonia pastoral», perquè «li proporcionen el ritme necessari», Richard Aldington, abans de posar-se a escriure, sol escoltar discos de música clàssica. Però, malgrat aquestes coincidències, tant l'enquesta francesa com l'anglesa ens durien a la conclusió que el vent misteriós dels artistes bufa en els més diversos indrets i de les més diverses maneres.

I testimonis no tan moderns confirmarien la impressió de les enquestes d'ara. Ja és sabut que la inspiració de «Tam o' Shanter» envaí Burns quan passejava a la vora del riu, «en un tal èxtasi que les llàgrimes li queien cara avall»; mentre que a Goethe el diví present li arribava en el seu estudi «nu com una cella d'anacoreta», del qual, segons confessió pròpia, a penes sortia durant tot l'hivern, si no era per anar a la seva cambra, encara més espartana. I si Walter Scott s'inspirava bo i cavalcant pels erms d'Escòcia, Gautier escrivia impertorbablement les seves novel·les i els seus versos entre el renou de les màquines d'imprimir; mentre que a Flaubert li era indispensable un isolament claustral, i deia: «Sóc com un motllo de crema: perquè la crema es prengui cal que el motllo romangui immòbil».

Les úniques «constants» que podem observar entre els escriptors quant als problemes de la creació literària, es refereixen a llur concepte de la «inspiració». En el fons, tots reconeixen que el procés creador es mou alternativament en regions de llum i en regions

d'ombra, o sigui, que hi ha moments que l'obra és filla de l'esforç lúcid i voluntari, i d'altres en què és un resultat directe i gratuït de les facultats inconscients i sembla, realment, un do dels déus, com volia Sòcrates. Ja és coneguda la fórmula de Valéry: «Els déus ens donen graciosament el primer vers; però cal que el poeta compongui un segon vers que hi consoni i que sigui digne del seu diví germà», fórmula que coincideix amb la dita de Goethe quan afirmava a Eckermann que l'art ha d'omplir els buits que deixa la inspiració.

Però, malgrat reconèixer gairebé tots aquesta veritat central, els escriptors solen destriar-se en dos grups, segons que llur preferència es decanti als moments de «construcció» o al moments d'«inspiració». Poe és la figura més conspícua del primer grup i la seva «Filosofia de la composició» fou escrita per negar l'existència del «bell frenesí», o sigui, el concepte platònic de la inspiració poètica; per bé que —cal no oblidar-ho— en un dels «Marginalia» contradeïa la tesi d'aquella «Filosofia», puix que admetia unes «circumstàncies favorables» i «una intuïció instantània», és a dir, involuntària.

El testimoni de diversos novellistes consultats amb motiu de l'enquesta francesa o visitats per Louise Morgan, subratlla l'aspecte involuntari de llurs creacions: els personatges s'imposen amb una mena d'irresistible lògica vital a l'instint de l'artista. «Sé el que voldria que fessin— diu Carco,— però no sé si ho faran». I Mauriac: «Quan començo una novella, sé on

vaig; el pla existeix en mi, encara que no l'hagi escrit, però no el respecto: bo i escrivint descobreixo moltes coses... Si els personatges són a la novella tal com els havia concebut, em fa l'efecte que no viuen, que són inerts: m'agrada que em resisteixin». I l'anglès Somerset Maugham se sent tan irresistiblement envaït per la gent que ha de viure en els seus llibres, que, segons ell, una de les grans joies d'escriure consisteix precisament a alliberar-se d'aquells personatges i situacions que obsessionen la consciència del novellista, a desfer-se «de tota aquella gent tan enutjosa».

Quant a les tendències generals del moment literari a Anglaterra, el llibre de Louise Morgan recull símptomes eloqüents d'una reacció diguem-ne objectivista. Wyndham Lewis, un dels joves autors més significats, defineix la seva posició dient que el que l'interessa són les accions i l'aparença de la gent, no el «doll de la consciència» de cap «misteriós» interior invisible. Es decanta, doncs, cap a un art objectiu i dramàtic, contra els mètodes psicològics de Joyce. «Prefereixo—diu—l'ossatura d'un animal als seus intestins... El mètode romàntic, abdominal i interior, produeix una substància gelatinosa, sense articulació de cap mena».

Un altre dels millors prosadors anglesos actuals, A. E. Coppard, explica que els contes han d'ésser estructurats prenent per model les rondalles del poble. «Els moderns escriptors de contes—diu—segueixen un camí errat. Fan massa psicologia i descriuen excessivament en lloc de deixar que les accions parlin elles

mateixes. L'autor de contes no té temps ni espai per a ésser subjectiu...»

Tal vegada, eixint de les vastes profunditats submarines de la novella psicològica, serà saludable a la literatura contemporània un retorn a la superfície, a l'antiga tradició narrativa que ha estat l'origen d'autors tan importants com Selma Lagerlöf. «El que m'interessa—ha dit Wyndham Lewis—és l'escorça». ¡Quina heretgia per als admiradors massa exclusius de Dostoievski, de Joyce, de Proust! Però és indubtable que les tendències objectivistes de certs escriptors d'ara els duen a preferir l'escorça pel que té de profundament significatiu, de concentradament espiritual. Les observacions de Coppard i de W. Lewis ens han recordat una admirable pàgina de Rilke, on el mateix punt de vista és exaltat amb noble vehemència: «Fora d'aquests grans mots pretensiosos i llunàtics—diu—, l'art sembla tot d'una situat en el que és petit i eixut, en el quotidià, en l'ofici. Doncs, ¿què vol dir fer una superfície? Però deixeu que em pregunti un instant si no és superfície tot el que tenim davant nostre, el que percebem, expliquem i interpretem. I el que anomenem esperit i ànima i amor, ¿és quelcom més que un petit canvi en la superfície d'un rostre pròxim? I tot-hom que vulgui representar-nos-ho, ¿no ha d'atenir-se al que és palpable, al que respon als seus mitjans, a la forma que pot tocar i comprovar? I qui sabés veure i reproduir totes les formes, ¿no ens donaria (gairebé sense saber-ho) tot el que és de l'esperit? Tot el que s'ha anomenat desig o dolor o felicitat o, àdhuc, el

que no té cap nom en la seva espiritualitat inefable».

El llibre de Louise Morgan és, doncs, un bell mirall de l'actualitat literària anglesa. No solament ha recollit, en els més delicats matisos, les idees dels autors consultats, sinó que ha sabut evocar mestrívola-ment l'ambient on treballen i suggerir llur aspecte físic amb breus pinzellades brillants. No oblidarem fàcilment la descripció de Sinclair Lewis, qui sol rebre els seus visitants — diu — «amb un enorme somriure i els allarga una mà enorme, mentre la seva veu pren inflexions càlides i profundes per a donar-los la ben-vinguda: una d'aquelles boniques veus americanes que un s'imagina cantant entre el boscos primitius o cridant enllà de les infinites planures, i que poden expressar cada dia un fervor de sentiment reservat als europeus només per a una o dues ocasions en tota la vida». I és també igualment reveladora i delicadament epigramàtica l'evocació de la conversa amb Yeats: «Parla — diu — amb un encant personalíssim, fent una pausa dubitativa entre frase i frase, i amb una gravetat darrera la qual s'amaga l'humor, com un gnom darrera un gran arbre dels boscos».

POEMES DE H. D.

La poetessa nord-americana que signa amb les inicials H. D., fou una de les figures més vistents de la poesia «imatgista», a la qual també contribuïren en primer terme Richard Aldington i Amy Lowell. Aquella escola lírica i, en general, tot el moviment de la «nova poesia» representava un retorn a l'objectivisme, a la concreció i al límit, com a reacció contra la vaguetat i la tendència còsmica dels romàntics, i intentava també una simplificació del llenguatge poètic, per allunyar-lo de l'excessiva ornamentació que caracteritzà certs poetes anglesos del temps de la reina Victòria. Però aquests aspectes negatius: la reacció antiromàntica i l'eliminació dels additaments retòrics que engavanyen la poesia, no basten a definir aquell moviment complex. Hi havia també un aspecte positiu d'intelligent recerca en la tradició poètica anglesa i d'exploració apassionada d'altres literatures: els trobadors, els grans lírics del Renaixement italià, la poesia grega i, sobretot, la lírica oriental (en el seu aspecte delicat i somrient, no en l'aspecte d'exaltació del gran misteri còsmic). H. D. es decantà resoltament a la poesia grega. En el llibre que comentem hi ha algunes tra-

duccions de chors de «Les bacants» i d'altres obres del teatre grec, que delaten una llarga intimitat amb la literatura clàssica; i la major part dels temes dels poemes originals han estat també collits en el món hellènic. La suggestió d'aquell món en l'esperit de la poetessa nord-americana l'ha portada a evocar-ne, no solament els aspectes nobles i delicats, daurats per una llunyania de tants segles, sinó també la quotidianitat senzilla i de vegades banal, potser massa banal, com remarcava un crític, per al gènere de poesia més aviat preciosista en què ha excel·lit el talent subtil de H. D. Així l'escultor evocat en la primera sèrie de poemes (que és la que dona el títol al llibre), parla en aquell to «colloquial» que, per bé que hagi estat consagrat amb èxit en tants poemes moderns, no s'adiu amb el noble isolament que havia caracteritzat la lírica de H. D., la qual, per dir-ho amb mots d'un poeta antic, era com «una dansa closa en una gemma».

Ja és coneguda la tècnica, tan personal, d'aquesta poetessa: els versos breus, freqüentment d'una o dues paraules només, que canten, ràpids, en l'ampla blancor de la pàgina. «El poema — deia un comentarista — passa com un batre d'ales en l'aire, deixant, més que de cap altra cosa, una impressió de moviment». Però aquests versos tan breus de vegades s'enllacen en un ritme que comporta una exigència de lentitud i es deturen un instant voltats de silenci, com un ocell immòbil. Els poemes de H. D. — per raó de llur gran riquesa rítmica — permetrien, més que molts d'altres, un seguit de curiosíssimes constatacions sobre les combinacions

químiques que el ritme produeix amb els mots, adés precipitant-los en una mena de música ràpida i fluida, adés destacant-los en cristallitzacions isolades. Aquesta tendència a l'isolament és accentuada pel procediment de repetir dues, tres, quatre vegades un mateix mot, en una pausada successió vertical, la qual recorda la manera de Claudel i de Péguy, i també certs recursos del cinema modern que enriqueixen d'emoció i de poesia un objecte banal, a base d'engrandir-ne i d'isolar-ne insistentment la imatge.

El poema «Halcyon», un dels més bells del llibre, evoca també la tècnica del film, perquè reïx a superposar dues realitats, dues visions distintes. En una cambra on hi ha diversa gent aplegada, entra una noia com una «gavina grisa», i un aleteig d'imatges marines envaeix tot seguit la cambra i illumina i transforma les coses:

*Ve la mar a l'indret on hi havia
una catifa roja i púrpura;
i a les vores de marbre
hi ha algues;*

*els joncs esberlen el mur
on el divan reposa;
les mans d'estranya gent,
que cargolen borles i vores*

*de rics vestits, s'aclareixen;
i la gent se'm fa entenedora:*

*són avinents, no avorribles;
damunt de totes les coses*

*un ventet fi i un cel pur;
oh, digues, digues: per què
em sento irat, insegur;
per què sóc vague i incert,*

*fins que el vent et portava,
inesperada, lleu, esborradissa, estranya
gavina grisa
a la cambra.*

La majoria dels poemes aplegats en aquest volum són escrits en «vers lliure», forma difícil com poques, i segons aquell «ritme orgànic» que torna a fer de la poesia un art oral, perquè cerca una adaptació de l'expressió poètica a les exigències emotives i fisiològiques de la paraula viva. Però H. D. ha escrit també alguns poemes magnífics en metre tradicional, poemes d'una passió estilitzada, d'un lirisme olorós i delicat, en els quals ressona com un eco del «Càntic dels Càntics» que es velés sota l'àgil estil d'una cançó elisabetina:

*Porteu mirra i poncella de murtra,
campànules de neu
del primer asfòdel;*

*glaç de flors de llimoner,
pètals i pètals, blanca
cera del lleu delit d'amor;*

*flors i més flors, i el caparró
de la flor menuda del prat,
blanca, on encara no es nodria cap abella...*

Però un dels poemes que més es destaquen en el conjunt del llibre és la quarta cançó de l'obra teatral «Hippolytus Temporizes». Si en els altres predomina la nota grega, en aquesta bella cançó que evoca el rossinyol, «l'ocell de foc», en la «densa cleda de roses», hi ha aquella misteriosa intimitat, aquella màgica compenetració amb la natura que Matthew Arnold definia com a nota essencial de la poesia celta.

EL PROFESSOR GARROD I LA POESIA

L'autor d'aquest llibre ha estat darrerament catedràtic de Poesia a la Universitat de Harvard. Abans havia professat a la d'Oxford, en la mateixa càtedra de Matthew Arnold i de W. P. Ker; i, certament, la noble mentalitat del Professor Garrod no desdiu pas gens de la dels seus predecessors il·lustres. Posseeix, com ells, una cultura extraordinàriament vasta, una intuïció crítica afinadíssima, i alhora una generosa visió humana que fa impossible en la seva obra l'eixutor i l'hermetisme de certs erudits. Continua la tradició meticulosa del Professor Ker, l'admirable investigador de les formes i dels estils poètics, i, a semblança d'ell, la seva gran erudició lingüística li permet establir amples perspectives de conjunt i descobrir insospitades analogies. Però així com el rigor metòdic de l'autor de «Form and Style in Poetry» té, a moments, una gravetat una mica germànica, en els assaigs de H. W. Garrod trobarem sovint una tendència a acompanyar d'un somriure amable o lleugerament maliciós els moments més difícils d'un laboriós anàlisi o les conclusions d'una complexa valoració crítica. El seu estil recorda, de vegades, certs aspectes del de Chesterton, però no

arriba mai al to intensament pintoresc de l'autor de «The Victorian Age in Literature», capaç de trobar analogies entre una determinada divisió crítica d'un període literari i la manera de partir una coca de gosselles.

La crítica de Mr. Garrod pertany a aquella tradició típicament anglesa que, en valorar l'obra literària, s'interessa igualment per l'obra i per l'home: és a dir, que sap apreciar les valors extraliteràries, amplemment humanes, d'un escriptor. Milton deia que la vida del poeta «que vulgui escriure coses lloables ha d'ésser un veritable poema», i Mr. Garrod defensa el mateix esperit en front dels que són partidaris d'establir una separació rigorosa entre l'obra i l'autor perquè, segons alleguen, els criteris de l'art són absoluts i «ja no judiquem artísticament si relacionem l'objecte del nostre judici amb alguna cosa externa».

Contra aquesta tendència a isolar el fenomen literari, a estudiar-lo com si fos col·locat sota una campana neumàtica, verge de tot contacte impur, Mr. Garrod —comentant l'obra de Rupert Brooke— afirma que, al capdavant, «la poesia d'un home no és sinó una part de la seva grandesa; i fins, certament, no és sinó una part de la seva poesia».

Aquest enllaç entre la biografia i la crítica, que caracteritzà també l'obra de Hazlitt i la de Quincey, ja és prou sabut que ha trobat un ample desenrotllament en la copiosa literatura biogràfica que en aquests darrers anys ha assolit una gran difusió. No volem, però, insinuar que la crítica del Professor Garrod sigui

«novellada» o almenys predominantment biogràfica, sinó que sap destacar vívidament els elements literaris sobre un bell fons d'humanitat. L'estudi a l'entorn de la «Lucy» de Wordsworth, que publica en el llibre que comentem, és un exemple culminant d'aquest mètode crític.

No cal dir que aquesta posició implica en el Professor Garrod una repugnància a acceptar la teoria de l'art per l'art, la noció d'un art exempt de tota ressonància en l'esfera moral. En el primer assaig d'aquest llibre ja indica dos dels seus «dogmes» fonamentals: «L'un d'ells —diu— és que entre les finalitats de la poesia hi ha el gaudi; i l'altre, que existeixen poques coses, en la literatura i en la vida, que proporcionin un gaudi permanent i que no es relacionin d'una manera o altra amb l'ètica». Aquests dos principis semblen perfectament legítims, sobretot si tenim en compte que Mr. Garrod no propugna pas un art explícitament moralitzador, sinó aquell art que, sense ésser cap prèdica, fa que ens sentim, segons el mot de Shelley, «talment una part integrant de la bellesa contemplada... i ens enlaira damunt les feixugues boires de la nostra personalitat».

Cal admetre, certament, com recordava no fa gaire Osbert Sitwell en el seu brillant assaig sobre Dickens, que «no sempre la millor gent són els que escriuen els millors llibres»; però la noció d'un enllaç estret entre la noblesa espiritual d'un escriptor i la noblesa i perfecció de la seva obra és una noció simpàtica a tothom que es resisteixi a considerar l'art com un simple joc i

que es complagui a subratllar les seves influències ennoblidores. Mr. Garrod, doncs, no adopta mai l'actitud d'un esteticisme hermètic i té sovint una percepció exacta de les jerarquies espirituals. Per això és natural que s'escandalitzi davant la hipòtesi d'una identificació entre l'experiència poètica i l'experiència mística. Però ens cal confessar que dissentim de la seva interpretació quan ens diu que ha trobat una identificació d'aquestes dues experiències en el llibre d'Henri Brémond «*Prière et Poésie.*» Tractant-se d'un crític tan ponderat, hem d'atribuir la seva apreciació en aquest punt concret a una lectura poc atenta d'una obra consagrada, no solament a estudiar les analogies que existeixen entre l'activitat mística i l'activitat poètica, sinó també, i d'una manera extensa i detallada, a destriar llurs profundes diferències. Henri Brémond subratlla, és cert, el fet de «les analogies de forma i les comunitats de mecanisme» que existeixen entre les dues experiències que analitza, però, en diversos indrets del seu assaig, i especialment en el capítol XVIII («*Le poète et le mystique*») recalca lúcidament els punts de divergència. «Heterogeneïtat, doncs, — diu l'abbé Brémond — i sense confusió possible; transcendència absoluta; barrera infranquejable entre les dues experiències que ens ocupen; l'experiència poètica és, certament, un esbós de l'experiència mística, però un esbós que, tot i cridar-lo d'una banda, d'altra banda rebutja el pinzell que el voldria acabar» (pàg. 217). Sorprèn, doncs, la interpretació del Professor Garrod quan insinua que Henri Brémond confon com a realitats idèntiques

l'èxtasi del sant i l'èxtasi del poeta. No creiem pas que pugui treure's legítimament aquesta conclusió d'un llibre que es clou amb aquests mots d'un eminent teòleg: «La poesia... no és bona sinó per la nostàlgia d'una satisfacció plenària de la qual resta radicalment incapaç; àdhuc esdevé perillosa en la mesura en què es consideraria com a perfecta, com a independent, com atenyent l'objecte ensems ideal i real que només la solució religiosa pot pressentir, anticipar i donar».

La interpretació poc madurada de «Prière et Poésie», és una excepció en el to general dels assaigs del Professor Garrod, els quals delaten sempre, a més d'una intuïció crítica extremadament desperta i penetrant, un estudi acurat de les matèries comentades.

Alguns dels articles i conferències que integren «The Profession of Poetry» tracten de generalitzacions teòriques dins l'especialitat pròpia del llibre; d'altres són l'estudi crític d'autors determinats o de determinades tendències literàries. Entre els primers, el que obre el llibre és d'un interès remarcable, perquè comenta temes tan importants com la naturalesa i funció de la poesia i les possibilitats d'una interpretació poètica de la civilització contemporània. Mr. Garrod hi explica la forta influència que la filosofia dels «sensorialistes» anglesos (de Hartley, sobretot) tingué en les teoritzacions de Wordsworth, Coleridge i Shelley sobre la poesia. «Per Wordsworth — diu — la veritable interpretació del món és donada pels sentits i per llurs combinacions lliures, és a dir, no engavanyades per la raó lògica... Les impressions dels sentits, rebudes per una sensibi-

litat intacta i purament passiva, comencem la poesia en nosaltres — o en el poeta. Aquestes impressions romanen en l'esperit, sotmeses a aquell procés modificador que Wordsworth anomena «remembrança en la calma». Reposen esperant el senyal de la passió creadora; car tota creació es produeix en estat de passió. L'humor de la creació poètica pot descriure's com una tempesta d'associacions; la reverberació d'aquesta tempesta és la poesia». Mr. Garrod subratlla la connexió que existeix entre aquests principis de Wordsworth (desenrotllats en el famós prefaci a les «Lyrical Ballads») i la magnífica definició que féu Coleridge dels propòsits de la poesia wordsworthiana: «Donar l'encís de la novetat a les coses de cada dia, i suscitar un sentiment semblant al que inspira el sobrenatural a base de deixondir l'atenció de la letàrgia del costum, i de dirigir-la a les meravelles del món que tenim davant nostre; tresor inexhaurible, però per al qual, a conseqüència de la pàtina de la familiaritat i de la sollicitud egoista, tenim ulls i no hi veiem, tenim orelles que no hi senten i cors que ni senten ni comprenen». El professor Garrod esmenta també aquells mots de Shelley, indubtablement inspirats en la «Biographia Literaria», segons els quals la funció peculiar de la poesia consisteix a «fer que els objectes familiars siguin talment com si no ho fossin». I és curiós de constatar que aquest concepte de la poesia coincideix exactament amb la definició bergsoniana: «L'art no té altre objecte que apartar els símbols pràcticament útils, les generalitats convencionalment i socialment acceptades, és

a dir: tot el que ens amaga la realitat com darrera una màscara, per posar-nos cara a cara amb la realitat mateixa». Partint d'aquesta noció es pot afirmar que tot art veritable és realista, o, si voleu, sobrerealista, perquè ens revela un món que s'enlaira damunt l'habitual esquema de la realitat elaborat per la raó lògica. Un sector important de la pintura contemporània sembla recalcar d'una manera explícita i conscient aquesta noció de l'art: ens referim a l'anomenat «realisme màgic», el qual sap donar a les coses familiars una novetat poètica tan acusada que assoleix de vegades la força mòrbida d'un somni o d'una allucinació. I així veiem com l'estètica dels romàntics anglesos tan sàviament comentada per Mr. Garrod, troba ramificacions importants en la filosofia i en l'art contemporanis.

Un altre dels estudis més interessants del llibre que comentem és el que duu per títol: «Poetes i filòsofs». L'autor hi analitza les oposicions i els punts de contacte que hi ha entre l'estètica aristotèlica i la dels romàntics anglesos, i demostra com, en realitat, no seria legítima una oposició massa absoluta entre l'«universalisme exsangüe» d'Aristòtil i el particularisme anti-intellectualista de Wordsworth. El Professor Garrod admet que els processos de la inspiració es troben on els trobava Wordsworth, o sigui, en una ruptura amb les connexions universals, en un allunyament de les coses copsades com a pensament estricte; però afirma també que la poesia universalitza, en certa manera, les coses, contribueix a llur intelligibilitat. Mr. Garrod

coincideix, doncs, amb el punt de vista goethià segons el qual l'objecte propi de l'art és l'expressió de les coses en llur individualitat; però creu també, com Goethe, que l'artista que cerca apassionadament l'expressió d'aquesta individualitat obté per a la seva obra, com una mena d'escreix, un sentit universalista. Aquesta qüestió tan debatuda ha estat sovint embolcallada d'una boira de confusions i, en alguns punts, no ens sembla pas que l'assaig del Professor Garrod contribueixi a esvaïr-la. Fou també Bergson, amb la seva lucidesa característica, qui plantejà clarament els termes del problema i indicà el malentès, el nucli obscur del qual les confusions procedeixen: «Allò que el pintor fixa damunt la tela —escrivia en el seu assaig sobre el riure— és el que ha vist en un indret determinat, un cert dia, a una hora determinada, amb colors que mai més no veurà. Allò que el poeta canta és un estat d'ànim que fou seu, i només seu, i que no serà mai més... No hi fa res que donem a aquests sentiments uns noms genèrics: en una altra ànima no seran poc ni molt la mateixa cosa. Són «individualitzats». Per això pertanyen a l'art, car les generalitats, els símbols, els tipus mateixos, si voleu, són la moneda corrent de la nostra percepció quotidiana. ¿D'on ve, doncs, el malentès sobre aquest punt? Ve del fet que hom ha confós dues coses molt diferents: la generalitat dels objectes i la dels judicis que ens inspiren. Pel fet que un sentiment sigui generalment reconegut com a veritable, no es deriva pas que sigui un sentiment general. Res no hi ha més singular que el personatge

de Hamlet. Si s'assembla en certs aspectes a altres homes, no és pas precisament per això que ens interessa més. Però és universalment acceptat, universalment tingut per vivent. Es en aquest sentit, només, que resulta d'una veritat universal». També l'enyorat Joan Creixells havia assenyalat com una de les grans qualitats de la bona poesia lírica aquesta capacitat de fer accessible a l'esperit dels altres aquells elements més íntimament peculiars del subjectivisme del poeta.

Si passem als assaigs del Professor Garrod que es refereixen a figures literàries concretes, hem de destacar com un dels més reeixits el que tracta de Byron. La relació que existia entre l'ànima turmentada i altiva de l'autor de «Manfred» i la seva obra poètica, hi és analitzada amb una extraordinària penetració. Byron havia confessat diverses vegades que l'únic motiu que l'impulsava a escriure era el desig d'evadir-se d'ell mateix, i Mr. Garrod descriu amb mot feliç la poesia de Lord Byron dient que era «una mena de màgia esfereïda», i s'imagina el poeta elaborant en ràpida successió les imatges de la seva pròpia ment contorbada, com un màgic que s'esmerçés a pastar amb cera les efígies dels poders que voldria controlar o destruir. Perquè el fet d'existir una correspondència entre els seus poemes i les circumstàncies o els estats d'esperit que descriuen, és a dir, llur fidelitat als fets reals, no implica pas, com observa molt bé el Professor Garrod, que posseeixin l'única veritat que importa en matèria artística: o sigui, aquella veritat que prové de la imaginació i que satisfà la imaginació. Certa-

ment, moltes de les encarnacions poemàtiques de Lord Byron són com efigies de cera, tenen alguna cosa de fals. Es potser el sentiment d'aquesta manca de veritat poètica el que va inspirar a Goethe, malgrat l'ardent admiració que sentia per Byron, aquelles reserves crítiques sobre «Manfred»: «El foc ombrívol d'una vasta, d'una illimitada desesperació acaba per resultar feixuc».

Els assaigs de Mr. Garrod sobre els poetes «metafísics», sobre Coleridge, Rupert Brooke, Humbert Wolfe i A. E. Housman contenen també belles pàgines. És una crítica arriscada i magnànima, plena de «nobles parcialitats», ben d'acord amb l'ideal que el mateix Professor Garrod exposa en diversos indrets del seu llibre. La concentració pacient no hi engavanya el lliure joc de l'esperit, amatent sempre a abraçar les amples perspectives, a judicar coratjosament la posició relativa i el volum exacte d'una obra, sense aquella por a la posteritat que glaça sovint la veu d'alguns crítics. Mr. Garrod ha procurat mantenir-se fidel al seu lema: «La finalitat de la crítica no és pas la seva pròpia reputació, sinó la d'algú altre».

«NOVES SIGNATURES»

Michael Roberts, en el prefaci d'aquesta antologia, intenta precisar les tendències de la poesia anglesa d'avui: segons ell, els poemes aplegats sota el títol de «New Signatures» representen clarament una reacció contra la poesia esotèrica i delaten una actitud positiva oposada a l'amarga incertesa de la generació anterior. Tot el prefaci procura donar la impressió que aquest grup de poetes té una certa unitat de to i d'esperit, però, en realitat, llur obra és ben diversa. Són diversos el to, la tècnica, l'actitud espiritual. Si molts d'ells, és cert, han intentat resoldre «llurs discordances emotives en la nova harmonització d'una obra d'art, sense recórrer al raonament ni a l'acció ni a cap sistema de creences religioses», tampoc podem dir que la poesia sigui per a tots ells una esfera closa i suficient, un paradís on s'apaivaguin llurs conflictes en una mena de beatitud estètica. El mateix Michael Roberts reconeix que algun d'aquests poetes converteix la poesia en propaganda: en vehicle, per tant, de l'entusiasme que li inspira una teoria, un sistema, alguna cosa externa al paradís poètic, i proclama així implícitament la insuficiència d'aquest paradís.

El prologuista no ha sabut substreure's a l'obsessió científica que, com observa ell mateix, ha trasbalsat profundament la mentalitat contemporània. «Les teories científiques del passat no són mortes — diu:— l'expert llegeix encara els «Principia» de Newton per la precisió, l'economia i l'elegància amb què exposen els fets llavors coneguts. De la mateixa manera podem apreciar l'elegància de la poesia escrita per homes que tenien una experiència totalment diferent de la nostra; però no podem acceptar-la com una solució dels nostres problemes». El paral·lelisme és atractiu, però no sabríem dir fins a quin punt és legítim. Com remarcà I. A. Richards en un assaig famós, per a obtenir el gaudi poètic no ens cal pas compartir les creences del poeta: quan Lucreci afirma que les estrelles «serpegen dins l'èter com uns éssers salvatges cercant llur nodriment», els bells versos llatins, malgrat el caràcter absurd de la teoria astronòmica que contenen, commouen innegablement el nostre sentit poètic. Però, situats en el pla estrictament científic, ¿com ens podrà satisfer una teoria que sabem superada o caduca? Si la llegim només per la sobrietat i l'elegància expositiva, ens caldrà confessar que l'interès pròpiament científic se n'ha evaporat. En canvi, l'interès pròpiament poètic de la bona poesia mai no s'evapora. No podem, doncs, parlar de l'elegància d'uns principis científics envellits comparant-la amb l'elegància d'una poesia d'antany, com si es tractés d'un mateix residu amable de dues experiències. En la poesia, en la bona poesia no hi ha pròpiament residus. Per un home modern el fet que

els grecs primitius tinguessin uns costums, una organització social i política, uns problemes diferents dels nostres, no representa cap obstacle a la plena degustació poètica de la «Iliada». Malgrat tantes diferències com ens en separen, l'emoció dels herois homèrics es confon amb la nostra emoció. Ben mirat, si ens entestem a trobar residus en poesia, seran precisament nòduls de teoria, estructures intel·lectuals, com en el cas de l'astronomia vitalista i antigeomètrica de Lucreci. En canvi, el residu d'uns principis científics envellits serà més aviat llur qualitat diguem-ne estètica: la proporció, l'economia, l'elegància de llur exposició. En tot cas, doncs, es tracta de matèries difícilment comparables.

Més exacta és l'apreciació de Mr. Roberts quan judica l'escepticisme, el desencant de certs poetes recents, desorientats per la difusió del dogmatisme científic que ha impossibilitat la percepció d'una clara jerarquia de valors morals. «Els poetes que en aquests darrers anys han intentat satiritzar aquest estat de coses —diu,— tot i essent-ne víctimes ells mateixos, es trobaven amb un inconvenient sense esperança; és inútil denunciar la futilitat d'això o d'allò altre si creieu que tot és igualment vanitat». En efecte: l'actitud leopardiana portada al seu extrem lògic determinaria l'acabament irremissible de la poesia satírica i de tot estil de poesia.

Però en «New Signatures» hi ha diverses sàtires. Una d'elles, «Arms and the Man», de Julian Bell, delata l'insondable abisme que separa una gran part de la

joventut anglesa actual de la mentalitat imperialista del temps de la reina Victòria. ¡Quin contrast, entre aquells poemes de Rudyard Kipling, arborats, virils, exalçadors de l'Imperi Britànic, i la sàtira de Julian Bell!

*Quant a l'Imperi (no ho cal pas dir) és cosa clara
que, ja que fou conquerit, cal conservar-lo per força.
I l'argument és així arrodonit i senzill
per esmerçar vuitanta milions en l'esquadra.
Certament, ara i adés, algun miserable us pot dir
que, tot i l'Imperi, els homes es moren de gana;
i les races subjectes (bé és prou estrany) no sabrien
quina cosa, sinó la presó, pot donar-los l'Imperi.*

En altres poemes d'aquesta antologia (com «The perfect machine», de John Lehmann, de qui preferim, però, la gravetat idíllica que caracteritza el seu primer llibre) trobarem també l'amarg somriure de la sàtira davant les inquietuds i els problemes del món contemporani. Molts d'ells responen, doncs, al criteri predominant en un gran sector de la jove crítica anglesa, segons el qual la poesia ha d'acarar-se amb l'actualitat i emmirallar coratjosament les seves emocions i els seus problemes.

Auden i Day Lewis, juntament amb William Empson i Stephen Spender, són els valors més remarcables d'aquesta antologia. Auden i Spender adopten un vers blanc molt malleable, ric d'assonàncies i de ritmes, que s'adapta sàviament a l'emoció velada o aspra de llur cant. En canvi, en la poesia de William Empson i de

C. Day Lewis trobem una tècnica més tradicional i més estricta, al servei de temes d'una major complexitat, d'una estilització intel·lectual més delicada. De Stephen Spender és aquesta vívida pintura d'un exprés nocturn:

*A la fi, més enllà d'Edimburg o de Roma,
enllà de la cresta del món, arriba a la nit,
on només la baixa ratlla del riu, brilladora,
fosforescent en agitades col·lines, és blanca.
Ah! Com un estel entre flames, ell se'n va extasiat,
embolcallat en la seva musica que cap cant d'ocell, no, ni
[cap branca
esclatant en poncelles de mel, no podrà igualar mai.*

TRES NOVEL·LISTES ANGLESES

MARY WEBB

Un comentari entusiasta de Stanley Baldwin, quan era primer ministre, determinà la glòria pòstuma de Mary Webb. Chesterton també contribuï a popularitzar la seva obra. Avui l'obscura filla de George Edward Meredith, mestre d'escola d'origen gal·lès, figura entre els noms més destacats de la literatura anglesa contemporània.

Mary Webb passà la infantesa en una pintoresca casa de rajols vermells, que tenia un vell jardí, amb un estanyol on els infants jugaven. Un cop casada, visqué al Shropshire i s'impregnà d'aquell paisatge auster on els bedolls i els roures vetllen les amples extensions de blat i les masses d'aigua cenyides de jonça. L'escenari d'una de les seves millors novel·les, «Precious Bane» (Jonathan Cape, «Florin Books», Londres, 1932) és al nord d'aquell país, a la regió anomenada d'Ellesmere. En el darrer número de la revista «Now and Then» he vist una fotografia esplèndida de l'estany que Mary Webb tenia a la memòria quan pintava Sarn Mere, l'aigua grisa o alegre que emmiralla les passions dels

personatges de «Precious Bane», adés guarnida de lliris, adés glaçada sota els vells arbres nus.

Tota la poesia d'aquell país s'enllaça amb la tràgica història de Gideon Sarn, l'home ambiciós, aspre i enèrgic, i amb l'obscur idilli de Prudence, que l'acompanya com una tendra cançó. Més que en la visió dels caràcters — ja ho observava el prologuista, — la força d'aquest llibre resideix en l'admirable «fusió de les emocions humanes amb els camps i amb el cel». Tan importants com els protagonistes mateixos, s'hi destaquen les flors, els ocells i els núvols. Els termes de comparança que precisen amb un perfil poètic els sentiments i la figura humana són sempre les coses de la natura. «Em recordava — diu Prudence, parlant del seu germà — un arbre pensatiu en un dia estival ple de calma, rumiant els seus pensaments damunt l'estany. Era com el teix que somnia tot l'any ran de la cleda, i que serva el seu somni tan secret com el fruit vermell sota les branques». O descriu així la seva mare, en aquella tràgica nit en què es cremà la collita: «S'empepitia més i més a mesura que l'angoixa es feia més espessa al voltant d'ella, com un que ha menjat una minestra embruixada que ha de fer-lo invisible. No semblava sinó un d'aquells ocellets bruns que es posen una estona vora l'aigua en llur viatge, i que després se'n van, ningú no sap a on». I altres vegades la natura s'humanitza poèticament, com en aquella imatge de la neu, potser d'origen folk-lòric: «Volta i volta la casa i deixa un guant blanc a la finestra».

Chesterton assenyala el contrast entre els campe-

rols de Hardy, que viuen en un món mancat de significació, i els de Mary Webb, per als quals la vida, a part de la seva tristesa o alegria, és sempre plena de sentit. Adhuc quan Gideon Sarn s'ofega dins l'estany, en un moment de follia, Prudence sap veure el sentit pregon, l'intima lògica d'aquell destí: «Roques i aigua tèrbola, terra feixuga, arbres que es planyen en la tempesta, però que no es donen mai: tot això era pròxim a ell, per bé que no ho estimava. Ell els va aferrar i els va batre i se'ls va fer seus. I mentre ho feia va caure, com si fos entre lladres, i també ells l'aferraren i el van convertir en llur esclau. Em semblà que no podia morir com els altres homes i ésser colgat i jeure en set pams de terra, amb una pedra al damunt. No. Havia de tenir un ample espai, i ben lliure, i divagar a bell cor en els tèrbols corrents de l'estany, al mig de la seva granja i dels seus boscos».

En l'obra de Hardy —observa Chesterton— «tota la claror brilla damunt les coses i no a través de les coses. És tota la diferència que hi ha entre l'alegria d'una pintura o d'un mosaic antics i l'encesa claredat d'una finestra medieval. En canvi, en «Precious Bane» hi ha la callada pressió d'un segon sentit en les coses: i una mena d'halo al voltant de cada objecte, ja sigui d'honor o bé de tendresa». És aquest halo el que dóna una inexplicable elevació poètica a les simples evocacions de Mary Webb, sovint nues d'imatges: «Així ells cavalcaren enllà... i no hi havia res sinó una olor de romaní, i el sol càlid i el cavall que allargava el pas cap a les muntanyes, d'on venia l'aire matinal».

Les coses hi semblen tremolar com en l'expectació d'un miracle: «Enllà dels boscos llunyans i de les aspres estepes i dels bocins de conreu, escampats d'ací d'allà, i del rostoll gebrat on les perdius fugien en oir el trot del cavall, podíem veure les muntanyes, blaves com pensaments. Muntanyes prometedores, em semblaven. Va sentir-se una remor en un bosquet pròxim i n'eixí un vol de tudons, amb ales lluents i blaves a ple sol, que volaven cap a aquelles muntanyes. Era com si allí hi hagués alguna cosa meravellosa...» És el mateix color d'èxtasi i de misteri que trobem sovint en «Le Grand Meaulnes» o en les obres de Selma Lagerlöf; per bé que en Mary Webb sigui d'una essència lírica més pura, és la mateixa impressió de secret i d'íntima riquesa que feia aturar Proust llargament davant d'una flor o d'uns vells campanars daurats de posta.

VIRGINIA WOOLF

Recentment s'han publicat dos assaigs importants sobre l'obra de Virginia Woolf. El més extens, «Le Roman psychologique de Virginia Woolf», de Floris Delattre (París, J. Vrin), abans d'analitzar la substància i l'estil de l'autora de «To the Lighthouse», examina l'evolució de la novella femenina anglesa des de l'època en què es caracteritzava per l'acceptació més o menys humorística de les tradicions morals i socials, com en el cas de Jane Austen, fins al període d'expressió franca, i sovint crua, dels problemes de la passió femenina.

La crítica minuciosa que fa M. Delattre de la personalitat de Virginia Woolf i dels seus temes i procediments estilístics, coincideix en molts aspectes amb les conclusions de Winifred Holtby en el seu llibre «Virginia Woolf» (Londres, Wishart & Co.) El primer és un estudi més dens, més complet; però sota l'agradable agilitat expressiva de Miss Holtby s'amaga també una intuïció crítica profunda.

Ja és sabut que Virginia Woolf pertany al grup d'autors contemporanis que han observat amb art subtil el doll de la consciència humana, i que, més que la línia certa del caràcter, han volgut expressar la boira flotant i inconnexa, «l'embolcall mig transparent» de la vida. Però, malgrat la complexitat i el misteri de les zones que explora, en l'obra de Virginia Woolf ens sorprèn tot seguit la presència d'un esperit amatent i rigorosament constructiu. Podriem aplicar a aquestes novel·les, plenes de correspondències i de ressons, com un poema eufònic, però durament cisellat, aquells mots de la mateixa Virginia Woolf parlant d'una pintura: «Cal que sigui bella i brillant a la superfície, com de plomes i evanescent, un color barrejant-se amb un altre, talment els matisos d'una ala de papallona; però, a sota, l'estructura ha d'ésser travada amb lligams de ferro». I és curiós que hagi arribat a aquesta tècnica difícil, a aquesta treballada riquesa, precisament a través d'un excessiu despullament de la tècnica tradicional de la novella. Virginia Woolf ha intentat en el camp de la novella un experiment pròxim al que es designa amb la fórmula,

tan discutida en aquests últims temps, de «poesia pura». Partint de l'estructura consagrada, a la qual el seu primer llibre, «The Voyage Out», s'adaptava dòcilment, ha cercat una nova forma de l'art novellístic que prescindeixi dels «impediments tradicionals»: la descripció i l'anècdota. No hi ha pas en els seus últims llibres cap línia dramàtica que comporti una crisi, un desenllaç. ¿Què resta, doncs, a la novella, si li llevem la narració, el dibuix precís dels caràcters, la descripció evocadora? Virginia Woolf ha substituït aquests vells ingredients amb la tècnica alada i suggestiva dels poetes, «que no expliquen les coses, ans les revelen, les il·luminen». Si en un article publicat l'any 1920 es meravellava que encara algú escrivís versos podent disposar d'una prosa rica de possibilitats, capaç de «dir coses noves, de faisonar noves formes, de suggerir noves passions», d'altra banda, en la seva «Letter to a Young Poet» (1932) declara que, a causa del seu ofici de prosadora, ha esdevingut «follament gelosa» dels poetes. Ha volgut, com diu Miss Holtby en un curiós modisme anglès, alhora menjar-se la coca i conservar-la, gaudir de les llibertats dels poetes bo i escrivint en prosa. Però la seva gelosia és ben injustificada. Ningú no podrà negar que un dels valors indiscutibles, essencials de l'obra de Virginia Woolf (encara que no hagi escrit versos), és precisament la seva intensa poesia.

En el seu llibre, Miss Holtby analitza els recursos poètics aplicats per Virginia Woolf al conte i a la novella i remarca en primer terme l'ús d'una estruc-

tura rítmica no gens habitual en la prosa. D'altres novel·listes, en moments d'emoció intensa, han emprat també un ritme pròxim al del vers; i així com Mr. Livingston Lowes, en el seu admirable estudi sobre la tradició i la rebel·lió poètica, assenyala exemples d'aquest recurs en Meredith, en Hewlett i en Conrad, Miss Holtby ha pogut distribuir un fragment de «A haunted house» en versos lliures, d'una cadència ben marcada.

Però en l'obra de Virginia Woolf no és solament l'estil que gravita en una òrbita poètica. La minuciosa atenció, la lírica intimitat amb què evoca sovint les coses és més aviat pròpia de la poesia que de la novella. Vegeu, per exemple, aquest passatge característic de «The mark in the wall», en què són subtilment imaginades les sensacions d'un arbre: «Em plau de pensar en l'arbre mateix: de primer, la sensació closa i eixuta d'ésser fusta; després, l'opressió del mal temps; el lliscar lent, deliciós de la saba... El cant dels ocells deu semblar ben fort i estrany en ésser al juny; i que fred deu trobar-se el peu dels insectes mentre avancen penosament per les arrugues de l'escorça o s'assolellen damunt el prim tenderol verd de les fulles, i miren dret davant llur, amb ulls rojos, cairats com un diamant...» Aquesta compenetració amb les coses extrahumanes requereix —seguim encara la crítica de Winifred Holtby— «una observació tan minuciosament acurada com imaginativa, i aquell sentit de la unitat de totes les manifestacions de la vida que es troba en les metàfores dels poetes».

Si és cert que les imatges, segons la dita de Proust, són l'única cosa que pot donar una mena d'eternitat a l'estil, les obres de Virginia Woolf seran, certament, duradores. Hi trobareu adés el símil breu, incisiu: «Va veure la seva ira passar com una ràpida canilla als ulls i al front d'ell»; adés el llarg símil a la manera homèrica: «I així com s'esdevé, de vegades, quan un núvol cau al vessant d'una muntanyola verda i hi baixa amb ell una ombra greu, i a totes les garrigues del voltant hi ha fosc i tristesa, i sembla que meditin el fat de la muntanyola ennuvolada i obscura, amb pietat, potser, o qui sap si maliciosament alegrant-se del seu desmai: així Cam se sentia aombrat, mentre seia entre gent tranquil·la i resoluta...» Podríem multiplicar llargament els exemples d'aquesta atmosfera d'analogies, de reveladores concordances on es mouen els personatges de Virginia Woolf, i també de la profunda simpatia lírica amb què hi són evocats els objectes, les realitats extrahumanes. Però un dels moments poètics culminants de la seva obra és, pel nostre gust, l'evocació de la deserta casa dels Ramsay, a la segona part de «To the Lighthouse» (edicions «The Albatross», 1932), la inoblidable pintura d'aquells brins d'aire, destacats del cos del vent, que puguen l'escala abandonada i penetren encuriosits pels recons de les cambres buides: «Després, fregant suaument les parets, van passar murmuriosos com demanant a les roses vermelles i grogues del mur si es marcirien, i preguntant també (ben a pleret, car el temps els sobrava), a les esquinçades lletres del paper oblidat de

la cistella, a les flors, als llibres, llavors ben oberts per a ells: Eren aliats? Eren, potser, enemics? ¿Quant de temps durarien?»

La visió d'aquests brins d'aire que, al capdavant, «com si tinguessin una lleu persistència de plomes, pleguen llurs vestes, amb gest cansat, i desapareixen», pot posar-se al costat d'un dels millors i més famosos poemes de Walter de la Mare: aquell en què els esperits del silenci, els «escoltaires», espïen el vianant nocturn que truca a la porta del casal desert, al clar de lluna. En tots dos casos, confirmant la dita de Shakespeare, el poeta dóna miraculosament a «un no-res fet d'aire», no solament un nom, ans també un perfil, una individualitat inconfusible.

ROSAMOND LEHMANN

El primer llibre de Rosamond Lehmann, «Dusty Answer», fou un d'aquells esdeveniments literaris que posen a prova el talent d'un escriptor; quan de bell antuvi és assolit un nivell tan alt, resulta difícil superar-lo o, almenys, mantenir-s'hi. En «Dusty Answer» s'entretreixien meravellosament el món màgic de la infantesa i el món florit i amarg d'una joventut decebuda; i era una pintura tan intensa, tan delicada i vehement, una veu tan trèmula d'autèntica poesia, que la crítica reclamà tot seguit un lloc d'honor per al llibre de Rosamond Lehmann.

Vingué després «A note in music». La grisor implacable que embolcallava els darrers capítols del

primer llibre s'accentuava encara. Algú digué que si «Dusty Answer» era una pols irisada, tota travessada d'or, la segona novella era més aviat de cendra: «cendra en la flor i en el fruit». Però la crítica assenyalà un progrés en l'art de Rosamond Lehmann, una intuïció més profunda i una expressió més punyent d'aquells «encreuaments patètics» dels destins, que abunden en els grans novel·listes.

Amb el tercer llibre tornem una mica al món de «Dusty Answer». Es la història del primer ball d'una joveneta de divuit anys que viu en un poblet de província. La joventut hi és encara tota cenyida dels ecos musicals, dels perfums i les pors de la infantesa. Les coses que volten Olívia no han perdut a penes llur individualitat acusada, llur acollidora intimitat. El vent glaçat de la vida no ha vingut a interrompre el tendre diàleg. Quan Olívia es contempla al mirall, «tots els objectes reflectits semblaven emmarcar-la, presentar-la, bo i murmurant: Tu ets ací. Sentia el tremolor de l'aire càlid, eixut de sol, com el bleix i el batec d'una dolça agitació nerviosa. Al finestral alenaven roses i fulles...» Les cortines vermelles del seu estudi servaven per ella, ara i adés, «les visions sorprenents, màgiques, de quan era petita: la nevada súbita, a la nit, volatejant i apilotant-se, sense ni el so més lleu, a la finestra; la lluna plena i totes les seves ombres damunt el prat; el trineu i el ren de Nadal en el celatge. De vegades, en passar-hi a la vora i sentir llur fregadís, les veia moure's secretament, balancejar una mica, i esdevenir de bell nou aquelles torres

de jugar a fet, embolcallant l'infant en una seguretat ombrívola, amenaçada d'una ombrívola por».

També, doncs, en aquest llibre s'entrellacen joventut i infantesa. Hi ha, a més, innegables analogies entre Judith, la protagonista de «Dusty Answer», i Olívia. Les veiem totes dues sensibles i tendres, totes dues exposades ingènuament i apassionadament a la vida. Però la història de Judith és més llarga; una cadena de tristeses, d'experiències amargues, terribles, l'empresona a la fi, i Judith naufraga en una mena de resignació nirvànica. «Era això la felicitat: aquella buidor, aquell estat de lleugeresa incolora, aquell no pensar, aquell no sentir». També Olívia, en traspassar tot just la llinda del món, se sent perplexa, decebuda. No pas, és clar, amb la tràgica intensitat de Judith; la segona experiència és limitada i superficial; només un lleu inici. I així com tota la vida de la protagonista de «Dusty Answer», és un esforç de simpatia, de comprensió dels altres, d'adaptació a les ànimes i a les coses, Olívia, encarada per primer cop amb el món, si sent, d'antuvi, com un vertigen desagradable, accepta tot seguit, amb una mena d'innocència greu, la complexitat de la vida. Comprèn i acull amb el mateix candor la intelligent frivolitat de Marigold, l'esnobisme aturmentat i misantròpic de Peter Jenkin, el «despotisme afectuós» de Lady Spencer, l'acollidora gravetat del seu fill, o l'extravagància del vell «gentleman» massa inclinat a dansar amb joventes. És incapaç de criticar l'actitud dels altres, d'oposar-s'hi, de rebutjar-los amb un somriure o amb un mot cruel.

«¿Com és —pensa a l'acabament del ball— que Mari-gold, tan arrecheràda, tan ben educada, sabia tantes coses, i d'una manera tan crua i cínica, tan aspra, sobre els fets de la vida?... En canvi, una no sap mai què dir, no sospita mai els motius amagats, s'empassa qualsevol història, confia en tothom...» L'esperit d'Olívia, tan inerme i receptiu, sembla una mica dotat del que Keats anomenava «capacitat negativa»: d'aquella facultat d'assimilar-se les ànimes diverses, d'identificar-se amb els altres, fins a un extrem gairebé dolorós. Quan Keats es trobava en una cambra plena de gent, fora que concentrés l'esperit en un pensament determinat, la identitat de cadascú l'oprimia i l'anorrea: així, la identitat del seu germà malalt arribà a oprimir-lo talment, que va haver d'eixir de la cambra i «enfonsar-se en imatges abstractes» per esvaïr la seva angoixa; i de vegades —diu el poeta— a la nit s'estava despert escoltant la remor de la pluja «amb la sensació d'estar colgat d'aigua i podrint-se com un gra de blat». Una receptivitat semblant (sense arribar sempre a la morbidesa de Keats) és potser patrimoni de tots els poetes veritables, perquè, en el fons, no és sinó un aspecte d'una imaginació especialment activa i penetrant. Per això la visió que Judith i Olívia tenen dels homes i del món és una visió de poeta: sensible, tendra, comprensiva. Una visió que es confon, certament, amb la de la mateixa Rosamond Lehmann, i això explica la simpatia irresistible del seu art. Però el tracàs espiritual que enfonsa Judith en una mena d'apatia budista proclama la insuficiència de la poesia

per resoldre els grans problemes de l'ànima. Cal recordar, com ho ha fet Maritain, que la poesia té un reialme definit, limitat; més enllà de les seves «fronteres», les consolacions poètiques resulten buides i inútils.

UN ASSAIG SOBRE DICKENS (1)

Aquesta breu revisió crítica de l'obra de Dickens és un saborós testimoni de les alternances per què ha passat, en pocs anys, la glòria del gran novel·lista. Osbert Sitwell ens explica com, quan ell era minyó, no resultava de bon to, entre la gent de refinada cultura, entusiasmar-se per Dickens. Aleshores la fèrvida admiració dels entesos s'adreçava a Thackeray, a Meredith. Potser el fet mateix de la seva gran popularitat contribuï a la depreciació de Dickens entre els nuclis selectes, que el consideraven incapaç de satisfer les sensibilitats exigents.

Avui, en canvi, el veredict de dels refinats coincideix amb el del gran públic. I, ben mirat, si anys enrera Dickens havia pogut plaure a un esperit tan noble i delicat com el de la poetessa Alice Meynell, no és d'estranyar que avui inspire aquest bell elogi a Osbert Sitwell, l'exquisit avantguardista anglès.

¡Privilegi envejable, aquest de plaure a l'home del carrer i alhora al poeta difícil! També la poesia d'Homèr, segons ens conta Jean Giono, era escoltada amb

(1) *Dickens*, per Osbert Sitwell (Londres. Chatto & Windus. 1932)

delícia pels camperols de Manosque, els quals, en les llarges vetlles d'hivern, col·laboraven voluntàriament a pelar ametlles o a triar olives perquè l'amo del mas els llegís l'«Odissea».

Osbert Sitwell atansa Dickens als grans noms moderns: Flaubert, Dostoievski. ¿No s'encongirà l'obra apassionada de Dickens, tenyida de coloracions extraartístiques, ombrejada de preocupacions socials, al costat del món intactament estètic de l'autor de «Salammbô»? Ja és sabut que les obres de Dickens van exercir una profunda influència pràctica en la vida social del seu temps. «Gràcies a elles— escriu Sitwell— va millorar la vida de milers de persones en hospitals i obradors, en fàbriques, presons i suburbis». ¿Caldrà, doncs, considerar aquestes novel·les com a simple propaganda, com una genial propaganda humanitarista? No podrà pas fer-ho, certament, aquella zona de la crítica contemporània que es declara hostil a l'art d'evasió. Tot artista que s'acara amb la vida del seu temps, que no cerca un refugi irisat en la fantasia o en la història, trobarà aquest perill de «l'impur». Dickens no pogué evitar-lo, com no ha pogut evitar-lo Galsworthy; però el salvà sempre la seva grandesa imaginativa, l'agudesesa, la infal·lible sagacitat d'artista. A semblança de certs poemes polítics orientals, en els quals la sàtira mordaç s'arrecera en un trèmul paravent de lirisme que fa que mig l'oblidem, les novel·les de Dickens es destaquen amb valor essencialment artística, independent de l'esperit d'indignació humanitària que n'inflamà tantes pàgines. Les creacions de

Flaubert «infinítament més subtils i més belles — observa Sitwell — si les mirem de lluny estant no es retallen pas més clarament ni viuen més llargament en la memòria que les obres inconfusibles, personalíssimes de Dickens... Així, els considero comparables en llur grandesa, per bé que contrastin vivament en el detall».

L'atansament a Dostoievski no resulta tampoc desavantatjós per a Dickens. Si aquest tendeix de vegades a apostrofar excessivament, no cau, en canvi, «en aquell misticisme tou, esponjós, que encanta Dostoievski, i ens evita també aquelles masses de pensaments íntims, però innegablement tèrbols, en què es complauen els personatges del novellista rus».

Osbert Sitwell assenyala unes curioses semblances d'imaginació, d'estil i d'humor entre Dickens i —¿qui ho diria?— Proust. Un lector del «Times Literary Supplement», M. Ciolkowska, ja havia retret en 1931 un passatge de «Dombey and Son» de regust marcadament proustià. Segons Sitwell, Dickens s'hauria engrescat amb Mme. Verdurin, i Proust devia haver celebrat immensament l'expressió del sentit social de Dickens, que trobem en algunes escenes de «Nicholas Nickleby». Aquest curiós parallelisme delata l'ardor amb què Sitwell s'ha esmerçat a cercar harmonies entre Dickens i la sensibilitat contemporània. La seva bella valoració crítica es clou amb una pàgina deliciosa, en la qual situa Dickens al costat de Shakespeare, com els dos autors més intensament representatius de llur país. Shakespeare és el guia «de la vida permanent i rústica

d'aquell país idealment verdejant, d'aquelles prades i ribes gemades, de les flors silvestres, dels roures i els oms, dels aiguamolls flairosos i dels misteriosos murmuris en els boscos nocturns»; i Dickens és l'evocador insuperat «d'aquell ombrívol moment de riquesa sobtada, quan, en poques desenes d'anys, les ciutats angleses, perdent tota proporció en relació amb el paisatge on havien crescut, assoliren dimensions elephantines i absurdes, i estatjaven tanta gent com en altres temps havien format nacions enteres; quan el fum de les seves xemeneies ennegria el seu cel, i tots els seus rius eren sollats amb les romanalles de les fàbriques».

Fóra difícil d'imaginar un elogi més bell i més noble de Dickens, i no sabriem pas trobar-lo injust.



UN POETA ROMANÈS: ILARIE VORONCA

Temps enrera, «El Matí» dedicà al poeta romanès Ilarie Voronca una d'aquelles notes vívides i breus que delaten la intelligent curiositat de l'autor de «Marginalia Diversa». El llibre comentat era la traducció francesa d'un poema de Voronca: «Ulysse dans la Cité» (Éditions du Sagittaire, París, 1933) i mereixia, certament, d'ésser assenyalat a l'atenció del petit nucli que a Catalunya s'interessa per la poesia contemporània. Nat a la cruïlla de les escoles poètiques més ardides, aquest llibre en recull les essències millors: allò que en d'altres és obscur impuls, caos mal disfressat, ací ha florit en viva estructura poètica. Ilarie Voronca posseeix, com pocs lírics moderns, el secret d'enllaçar amb la complexa i delicada lògica de la poesia les evocacions, les imatges més inconnexes. Però no abusa gens d'aquest do, que ha estat una de les aportacions essencials del sobrealisme. Generalment, les imatges de Voronca cristallitzen al volt d'un tema determinat i el vesteixen abundantament, com una rosa de cent fulles. Podríem aplicar a aquest poeta allò que Francis Thompson deia referint-se a Shelley: «Per ell hauria resultat un esforç tan conscient parlar sense imatges com per la majoria dels homes parlar amb imatges».

El seu joc de símils i de metàfores és un joc apassionat, una mena de malaçarisme executat amb un

somriure d'èxtasi: rarament un joc fred d'enginy. No solament recorda Shelley per l'abundor, sinó també per la qualitat de la seva imatgeria. Alguna vegada, és cert, hi trobaríeu rastres d'aquell humor que, com recordava recentment Carles Riba, decora sovint la lírica contemporània. Quan diu que «els autos llisquen dins l'esòfag de silenci» o que «els trens són els tallapapers del paisatge», pensariem en Gómez de la Serna i en tants d'altres que, com ell, han bastit llur glòria damunt mil curioses troballes, sota les quals s'amaga de vegades una tendresa tímida. És difícil per un poeta de passar incontaminat entre el doll d'imatges i de maneres estilístiques que a cada època es multipliquen i es banalitzen com una abundosa moneda fragmentària. La poesia d'avantguarda ha produït obres magnífiques, però, com un residu dels seus moments de grandesa, ha universalitzat un llenguatge poètic curiosament monòton i impersonal, que serveix indistintament a París, a Xicago o a Sevilla. No és d'estranyar, doncs, que Voronca ens digui encara que «la claror posa tintura de iode a les ferides dels anuncis». Però ja hem remarcat que aquest tipus d'imatge era en ell més aviat una excepció. La seva fórmula poètica és generalment més intensa, més fidelment expressiva de la insondable capacitat de meravella que es troba a l'origen del seu lirisme. Com diu Ribemont-Dessaignes en el pòrtic d'«Ulysse dans la Cité», els poemes de Voronca són veritables himnes: himnes al matí, al te, al carrer, als camps de tennis, als nervis, al circ, a unes noies que neden, als miralls, a París «que s'apaga als llavis de

l'autumne, talment una seda». El misteri de les coses no provoca mai, en aquest poeta, un gest d'amarguesa o de recel, sinó un càntic d'amor. El seu art respon exactament a aquella definició de Rilke quan parlava del grup de pintors de Worpswede: «Tota l'obra d'art és feta de misteris, voltats, guarnits, submergits d'amor». En aquesta poesia, les relacions de les coses es tornen més vehements, més intenses; la imatgeria tendeix a enllaçar realitats molt allunyades o a condensar en formes d'una corporeïtat precisa i sovint dramàtica les emocions, les impressions fugitives. Així ens parla, per exemple, de les «serps de la solitud» o d'un estel que «tremola sobre els màstils del vent» o bé, en una fórmula que evoca les pintures de Chirico, dibuixa el silenci i la nit confosos «com les crineres de dues egües».

LA CULTURA I EL MEDI (1)

No fa gaire, un dels nostres pedagogs més sensibles assenyalava des del «Butlletí dels Mestres» la poca eficàcia d'una educació artística exclusivament cenyida a l'escola i sempre amenaçada pel medi. L'assaig de Mr. Leavis i Mr. Thompson té precisament per objecte l'estudi analític d'aquest greu problema de les múltiples influències que en el món d'avui dificulten una veritable educació de la sensibilitat. «Hem perdut — diu la introducció d'aquest llibre preciós — la col·lectivitat orgànica, amb la cultura viva que encarnava. Les cançons i les danses populars, les cases camperoles de Costwold i els productes manuals són signes i expressions d'alguna cosa més: d'un art de viure, ordenat i precís, comportant arts socials, codis de relació i un acord amatent, fill d'una immemorial experiència, amb les coses de la Natura i amb el ritme de l'any».

És ja un lloc comú de la crítica contemporània la constatació de les funestes conseqüències que ha tingut per a molts aspectes de la cultura el progrés modern, o sigui, el pas d'un tipus de vida predominantment rural i agrícola a una vida predominant-

(1) «Culture and Environment», per F. R. Leavis i Denys Thompson. (Londres. Chatto & Windus, 1933).

ment urbana i industrial. Gairebé tothom reconeix, per dir-ho com Spengler, que la civilització està devorant la cultura. Però en pocs llibres trobarem una exposició d'aquest procés tan viva i patètica com en les dues obres de George Bourne («Change in the Village» i «The Wheelwright's Shop»), abundantament citades en l'assaig de Mr. Leavis i Mr. Thompson. Els llibres de Bourne emmirallen fidelment les últimes fulgors d'aquell ordre antic, de la vella cultura popular que avui ja només perdura en els indrets més apartats del país, a les valls del Yorkshire, on és ràpidament destruïda pels autos, la ràdio i el cinema.

«Culture and Environment» duu el subtítol de «L'educació del sentit crític» i els seus autors suggereixen un seguit d'exercicis pràctics encaminats a fer sensible el procés de desintegració de la cultura orgànica i les diverses maneres com el medi ambient (físic i intel·lectual) influeix en el gust, els costums, els prejudicis, l'actitud en front de la vida i la qualitat de la vida mateixa. «No podem —diuen,— com podríem en un estat de cultura sana, deixar que el ciutadà sigui format inconscientment pel medi que el volta; si hem de salvar quelcom així com la noció d'un tipus de vida acceptable, cal que entrenem el ciutadà a distingir i a resistir». Una de les influències més poderoses que li caldrà resistir i analitzar amb esperit crític és la publicitat, la propaganda de la gran Premsa, art del qual s'ha dit irònicament que és l'únic que ha avançat d'una manera indiscutible en aquests últims trenta anys. Els autors de «Culture and Environment» analit-

zen els diversos tipus d'apellació, de suggestió més o menys directa o subtil, que manipulen els tècnics publicitaris, (apellacions a la por, al sentiment de conformisme social, a l'esnobisme, etc.,) refiats que l'home mitjà hi respondrà com un autòmata. Segons l'assaig que comentem, l'enorme pressió de la propaganda ha exercit també una influència nociva en el camp de les lletres. I no solament perquè els ditirambes dels anuncis editorials i determinades crítiques no pas del tot honestes produeixen una desorientació entre el públic, sinó perquè l'estil generalment emprat en la propaganda — no pas solament en la dels productes literaris — tendeix a associar els mots més nobles del llenguatge amb realitats trivials, i fa que ni l'home corrent ni l'artista puguin emprar-los seriosament. Els autors de «Culture and Environment» assenyalen la utilitat d'un parallelisme entre aquests dos grups d'influències que han afectat el lèxic emotiu d'Anglaterra: d'una banda, la Bíblia, el Breviari, Bunyan, Shakespeare i Milton; d'altra banda, els diaris, els anuncis, les novel·les banals de gran tiratge i el cinema. I hom comprendrà tota la importància d'aquests atacs a la dignitat del llenguatge si medita els mots del doctor I. A. Richards que es retreuen en l'assaig comentat: «Des d'un bell principi la civilització ha hagut de refiar-se del llenguatge, car les paraules són el nostre lligam principal amb el passat i entre els vivents, i el canal de la nostra herència espiritual. Com que els altres vehicles de la tradició (la família i la collecti-

vitat, per exemple) es dissolen, cada dia ens veiem més obligats a refiar-nos del llenguatge».

A més, els tipus de vida i d'humanitat exalçat en la propaganda dels grans diaris i magazines (sobretot a Amèrica i Anglaterra) troba un ressò i un complement en algunes obres de la literatura imaginativa contemporània. Mrs. Leavis en el seu llibre «Fiction and the Reading Public» —que, fa 'cosa d'un any, desvetllà vives polèmiques al seu país— indicava com un dels exemples més eloqüents del que podríem anomenar «sensibilitat de magazine» aplicada a la novella, el darrer llibre d'Arnold Bennett, «Imperial Palace» en el qual l'autor s'identifica d'una manera franca (pel que fa als gustos i a la manera de pensar), amb el protagonista, que és el cap de l'hotel «més meravellós del món».

Mr. Leavis i Mr. Thompson estudien amb igual lucidesa les altres influències que han contribuït al caos cultural del nostre temps: la producció en gran massa, l'estandardització, les deficiències de l'educació oficial, l'ús mal orientat de l'oci, i dediquen bells capítols al concepte de la tradició i al sentit orgànic de la cultura.

Al costat de llur minuciosa crítica no apunten solucions positives ni suggereixen quin ha d'ésser l'ordre nou. Així i tot, «Culture and Environment» és un llibre dens, extraordinàriament estimulants, suscitant de reflexions inacabables sobre els més diversos problemes. L'admirable intuïció pedagògica que revela en la seva gran riquesa de suggerències pràctiques per a l'entrenament del sentit crític (tan amenaçat avui

entre les pressions insidioses del gregarisme modern), el fa especialment recomanable als que s'esmercen en tasques educatives; però el llegirà també amb fruit i amb passió tothom qui s'interessi pels problemes de l'esperit.

«SEED», REVISTA D'AVANTGUARDA

Aquesta revista, dirigida per Herbert Jones i Oswald Blakeston, revela un innegable ardor juvenívol. Es un rebrot tardà, però no pas menyspreable, d'aquella florida de quaderns, tan ardits com efímers, que envaïren el món amb motiu dels primers assaigs d'Apollinaire, de Marinetti i dels experiments de la «nova poesia» nord-americana. El seu títol és imprès en forma circular, com una mena de calligrama, i el número que tenim a la vista conté un «esquema de poema», de Herbert Jones, que consisteix simplement en una sèrie de ratlles dobles (no pas versos, sinó ratlles en el sentit geomètric), que hom associaria més aviat amb la taquigrafia que amb la poesia. Però al costat d'aquests fenòmens no pas extraordinàriament originals, hi hem llegit treballs d'un interès autèntic.

Un d'ells és la curiosa narració de Kay Boyle, que duu per títol «El cel és teixit de les quatre direccions del vent», història d'un innegable regust romàntic, que recorda alhora els contes sensacionals i misteriosos del Shelley de divuit anys i la zona esotèrica de la poesia de Yeats. Es tracta d'un nigromàntic, anomenat Wieland, que vivia al nord de Jutlàndia. Posant de certa manera diversos bastons l'un damunt de l'altre «llegia les llums del cel». Posseïa llibres sobre el seu art, en els quals es llegien observacions així: «Consell

als Voladors: preneu una lliura de sulfur, dues lliures de carbó de salze, sis lliures de sal de roca, tot ben afinat en un morter de marbre. Poseu-ho, quan us plagui, a una coberta feta de pàpirus volador per produir tronades. La coberta, per tal d'enlairar-se i de flotar, ha d'ésser llarga, graciosa i ben untada d'aquella fina mixtura». La Reina s'enamora d'aquell home singular, que els vespres emprenia el vol des d'un cim cobert de neu; però Wieland no l'escolta, atent només a les coses que pot oferir-li el firmament: les estrelles, l'aire lliscant-li ràpid pel rostre i el murmuri dels ocells feréstecs. Un dels moments més reeixits del conte, en el qual es barregen la prosa i el vers, és la cançó nocturna de la Reina:

*Ara qui em darà escalf i qui m'abrigarà el flanc?
Vina pell d'ermeni, veniu llúdriga, foca i ós blanc:
vestit fretura la meva vergonya, Si ell fos mort
i jagués tan enterc com el bronze, podria
veure'l com passa, glaçat. Oh aspra foca brincaire,
vina, abriga'm amb les teves aletes. Veniu, cuiros*
[i pells,
*i abrigueu el meu cos! Amagueu-me l'ombrivola amor
amb urpes i cua i la pell bigarrada de seda...*

Un altre moment de poesia hem trobat en el núm. 2 de «Seed»: els versos d'un dels seus directors, Oswell Blakeston, del llibre «Death while swimming», citats a la crítica que en fa John Betjeman:

*M'espero fins que un remolí de sol
navega cap a la ruta llunyana.
Compto els pisos numerats de les cases altes
fins que em perdo, comptant, a dins la via làctia.*

«Shakespeare — diu el comentarista del poema — encloïa les seves emocions en un sonet, Wordsworth en una oda i els poetes menors del temps de la reina Victòria en una composició més extensa. No així Mr. Blakeston, que usa nous recursos, descoberts recentment: la tipografia del llibre, la il·lustració abstracta». Però, a part d'aquests recursos extraverbals, hi ha també poesia en els mots del poeta:

*Es una nit ben fosca
i tu ets lluny.
Al matí
la llum tornarà i un mitjó i una sabata em posarà al peu
i encara en tu pensaré.*

Es una manera deliciosament humorística d'expressar l'estranya síntesi de banalitat i de noble passió que hi ha en l'home, en aquest ésser estrany que, com deia Josep Carner, és alhora transcendental i ridícul. Aquest humor antiromàntic que imagina la llum matinal posant una sabata als enamorats s'enllaça a l'humor somrient amb què John Betjeman clou la seva crítica: «En acabar el poema em sentia deprimí; el seu final sobtat em deprimí més encara. No envejo pas al poeta el seu estat d'ànim; però li envejo la traça amb què l'ha sabut expressar».

L'ESTÈTICA DELS ROMÀNTICS

Manuel de Montoliu assenyalava recentment, des de «La Veu de Catalunya», una curiosa coincidència entre la poètica de Valéry i un fragment dels quaderns pòstums de Novalis, i contrastava la fecunditat intel·lectual del gran romàntic amb l'esterilitat i el cansament de la cultura d'avui. Si exploràvem el Romanticisme alemany, aquell tumultuós instant d'abundor i de profecia, hi trobaríem mil intuïcions, mil fórmules d'una viva actualitat. Temps enrera, J. Bofill i Ferro remarcà que les directrius del pensament de Freud ja es troben en germen a la «Judith» de Hebbel, i l'assaig de Ricarda Huch, el primer volum del qual ha estat recentment publicat en una agradable edició francesa («Les Romantiques Allemands», París, Bernard Grasset), ens revela la genealogia romàntica de moltes altres idees i preocupacions actuals. Així, per retreure només un nou exemple, les relacions que existeixen entre l'arquitectura i la música, no solament encarnaren en un vell mite grec, sinó que han inspirat a Valéry algunes de les seves pàgines més agudes; però fou Wilhelm Schlegel el primer que usà la imatge moderna, esdevinguda després un lloc comú, que ens descriu l'arquitectura com «una música cristallitzada».

En el llibre de Ricarda Huch, hàbil teixit l'ede-

ments biogràfics i crítics i d'especulacions generals, els que tinguin encara un concepte convencional del Romanticisme trobaran molts motius de sorpresa. Si aquell període ens evoca únicament «la boscúria misteriosa i taciturna del conte i de la llegenda» i si classifiquem els seus poetes (d'una manera paradoxalment «clàssica») segons el vell concepte de la inspiració inconscient, de la sacra follia, trobarem inexplicables molts dels seus principis. Ells, els «descobridors de l'inconscient», no amaguen pas llur simpatia per la intenció, per la lucidesa. Frederic Schlegel troba la fórmula equilibrada i justa: «En un poema —deia— tot ha d'ésser alhora intenció i instint». Però Novalis es mostra encara més pròxim a les teoritzacions de Poe o de Valéry sobre la creació poètica, i escriu aquests mots que l'autor de «Variété» podria adoptar com a lema: «Tot el que és involuntari ha d'esdevenir voluntari».

I el fet que Ricarda Huch consagri un dels seus capítols a estudiar la ironia romàntica sorprendrà tot-hom que no hagi explorat en detall aquell gran període de la cultura europea. ¿Com conciliaríem el fred somriure irònic amb la passió, amb l'èxtasi, amb el foc musical del Romanticisme? ¿No hi ha a l'essència mateixa de l'actitud romàntica com una insubornable gravetat, com un ardent abandó? Els romàntics, però, exalçaven la ironia com un senyal d'eufòria creadora, com un vent amable que estimula el vol poètic. Novalis subratllava l'esperit irònic que mantenia Goethe per damunt dels seus personatges i Frederich Schlegel

arribà a formular aquest principi tan poc «romàntic»:
«Hem de poder-nos enlairar per damunt del nostre
propi amor i renegar en el pensament allò que ado-
rem».

UN NOU LLIBRE D'ERNEST DIMNET

Ernest Dimnet, ja de temps conegut pels seus assaigs biogràfics, polítics i literaris, assolí en 1928 i 29 una popularitat extraordinària, amb motiu de l'aparició a Amèrica i Anglaterra del seu «Art de Pensar», que es vengué en quantitats fabuloses. Aquest llibre, escrit originàriament en anglès, va ésser traduït pel propi Dimnet —home de «dues ànimes»— a la seva llengua materna. L'edició francesa fou publicada en 1930 per Bernard Grasset.

Com sigui que una de les qualitats essencials de Dimnet, definida ja fa anys per un dels seus primers crítics anglesos, és «un do únic de companyonia intel·lectual», aquell llibre suscità, tant a Amèrica com a Anglaterra, un ample moviment de simpatia. Dimnet rebé diversos centenars de lletres, i en moltes d'elles hom li demanava un complement al guiatge iniciat en el seu «Art de Pensar». «¿Per què consagreu tant d'espai a l'intel·lecte i tan poc a l'ànima?»—li deien. O bé: «Ara que ens heu aconsellat sobre la manera de pensar, digueu-nos com ens cal viure». Però, com ja observa el mateix Dimnet en el prefaci de «What We Live By» (Londres, Jonathan Cape, 1932), «sota l'aparent i inevitable intel·lectualisme de «The Art of Thinking» hi havia quelcom que no podia pas anomenar-se purament intel·lectual: la convicció que com més

noble és la vida més elevat ha d'ésser el pensament, i aquesta convicció contenia en germen el nou llibre».

L'elevació de l'intel·lecte, l'afinament de la sensibilitat i la distinció moral de la vida són el seu triple tema, ordenat en vastes perspectives segons la vella divisió metafísica: «Verum», «Pulchrum», «Bonum». Ernest Dimnet no usa, però, cap terminologia abstrusa ni quan tracta els grans problemes filosòfics estudiats en la primera part del seu llibre. El rigor metòdic que presideix la seva estructura no implica cap hermetisme ni cap rigidesa d'estil. Al contrari: és escrit en el mateix to vívid, amable, veladament persuasiu que contribuï a la popularitat de «The Art of Thinking».

El nou llibre procura desvetllar en el lector un desig de distinció espiritual que l'elevi per damunt de la banalitat i la dispersió de cada dia. L'estètica i la metafísica no són potser accessibles a tothom — diu Ernest Dimnet, — però tots podem cercar la bondat, la qual, al capdavant, no és sinó una forma de la bellesa. «He observat una estranya dignitat en molts camperols, i les vides senzilles poden assolir una grandesa innegable. La vida ens ha estat donada a tots per a fer-ne el que voldrem: una obra d'art, o bé una misera bagatella».

Amb el seu estil divers, ric d'anècdotes i d'allusions, Dimnet ens acompanya pels camins de l'intel·lecte i del gust i ens mena als cims de la bondat lluminosa. Com que el llibre s'adreça, en primer terme, a un públic imbuït de prejudicis protestants, el seu autor insisteix a presentar-nos el món de la bellesa moral

sota el signe joiós de la primitiva «agallasis» cristiana o de la dolça pietat de Sant Benet: lluny, molt lluny del jansenisme estret i ombrívol i de l'eixuta tristesa calvinista.

Com Maritain, Ernest Dimnet sap enllaçar els grans noms antics amb les preocupacions estètiques o científiques d'avui dia. Si en «Art et Scolastique» veiem sentències d'Aristòtil o de Sant Tomàs al costat de pensaments de Cocteau o de Baudelaire, en les pàgines de «What We Live By» trobarem Donatello i Picasso, Virgili i Valéry, Demòcrit i Einstein.

L'ANTOLOGIA POÈTICA DE L'«ALBATROSS»⁽¹⁾

Aquest llibre, de belles cobertes d'argent, en les quals flota un albatros blanc i negre com entre la boira fantasmal del gran poema de Coleridge, ens ofereix les cimes eminents de set segles de poesia anglesa. Louis Untermeyer explica en el prefaci el criteri que ha presidit la seva antologia. No s'ha proposat fer una obra exhaustiva, sinó oferir un recull de poemes no envellits pel temps ni per les oscil·lacions del gust literari, un aplec de «poesia vivent», avalada pel judici favorable de generacions diverses. Quant als poemes moderns, el compilador ha hagut de refiar-se de la seva intuïció crítica, emparat en l'opinió de Robert Frost: «Es absurd de pensar que l'única manera de conèixer si un poema és durador consisteix a esperar que passi el temps per veure si dura. El lector intel·ligent d'un bon poema pot dir al bell instant de llegir-lo que ha rebut una ferida immortal, de la qual mai no guarirà. En poesia, doncs, com en l'amor, ens adonem tot seguit d'allò que és perdurable. La prova d'un poema no és pas que no l'hàgim oblidat més, sinó que al primer esguard ja vam conèixer que no podríem oblidar-lo».

(1) «The Albatross Book of Living Verse». — Edited by Louis Untermeyer. The Albatross Verlag G. M. B. H. — London, Hamburg, Paris, Bologna. — 1933.

Untermeyer ha basat la seva antologia en dues famoses compilacions: «The Golden Treasury», de Palgrave, i «The Oxford Book of English Verse», de Quiller-Couch. Aquest darrer aplec, però, ja fa més de trenta anys que fou publicat, i Untermeyer no solament ha volgut enriquir el seu llibre amb l'aportació de la lírica actual, sinó que ha procurat també d'emmirallar indirectament la sensibilitat poètica d'ara en la manera de valoritzar la poesia del passat. Cada època té les seves preferències, i notables poetes d'avui, tant a Amèrica com a Anglaterra, s'han mostrat especialment sensibles a determinats aspectes de llur gran tradició; han acollit amb reserves els romàntics i han exalçat, en canvi, els dramaturgs elisabetins, els «metafísics» del segle xvii, la poesia de John Dryden. Ben mirat, Untermeyer més aviat accepta les tendències positives de la valoració actual, que les reserves; el grup dels «metafísics» és amplament representat en la seva antologia, però també Shelley, que avui no entusiasma els que comparteixen el criteri crític de T. S. Eliot. I l'acolliment generós que dispensa Untermeyer als poetes de la segona meitat del segle xix representa una franca rectificació del concepte en què és tinguda entre alguns crítics influents d'avui la poesia victoriana, acusada de grisa i d'estretament convencional. «La pintura proverbial de l'assossegat període victorià —diu Untermeyer— esdevé absurda quan ens trobem davant del Browning dramàtic i reptador; de Patmore, més suau, però igualment confiat; del violent i rebel

Swinburne; d'Arnold meditatiu; de l'alta pompositat de Francis Thompson...»

Cal comptar entre els encerts innegables d'aquesta antologia d'haver donat amb ortografia moderna els poemes medievals, alguns dels quals, els més arcaics, van acompanyats d'una bona versió rimada. Untermeyer ha cregut que el veritable objecte d'un recull de poemes és el gaudi del lector i no la vulgarització del vocabulari del segle XIV. D'altra banda, Chaucer havia estat ja «modernitzat» en 1700, quan Dryden el presentà en l'estil peculiar d'aquella època; i la modernització intel·ligent que ens ofereix Untermeyer ens permet d'assaborir tota la poesia dels autors medievals, i especialment de les antigues cançons i balades anònimes, que constitueixen una de les zones més amables de la lírica anglesa. Els historiadors literaris han subratllat el curiós fenomen de la florida súbita d'aquell món exquisit de lirisme que caracteritzà l'època elisabetina, emergint, com per miracle, entre les formes rudes i monòtones de l'Edat Mitjana. Però, si bé la cançó anglesa assolí, en el darrer decenni del segle XVI, un grau extraordinari de perfecció, potser la seva aparició no ens sorprendria massa si consideràvem la finor, la delicadesa lírica de certes cançons populars molt més antigues, com el famós «Cuccu Song», ric ja de rimes internes i deliciosament variat de ritmes, tot i ésser escrit pels volts de 1250; o bé aquella balada lírica de la Mare de Déu, «Mother and Maiden»:

*Vingué tan gentil
al si de la Mare
com rou de l'abril
damunt l'herba clara.*

*Vingué tan gentil,
oh mare, mareta,
com rou de l'abril
damunt la flor tendra.*

*Vingué tan gentil
on ella s'estava
com rou de l'abril
al tany que es decanta.*

*Cap altra no en sé
de mare i donzella:
la Mare de Déu
bé prou serà ella.*

Si llegiu aquest poema en la llengua original us serà difícil d'imaginar un exemple més feliç d'insistència graciosament modulada. És cert, com observava adés Valéry, que l'arquitectura i la música comparteixen, entre altres aspectes comuns, llur facultat d'utilitzar la repetició com un element de bellesa. Però això també pot dir-se de la poesia. A part que el ritme i la rima no són altra cosa sinó formes de repetició, hi ha les «tornades» i tants de versos idèntics o lleugerament variats que es responen com un

eco en la poesia popular i en la poesia culta: en les cançons franceses del segle XIII o en els meravellosos «cossantes» de l'antiga poesia galaico-portuguesa, que assoliren un veritable virtuosisme de la repetició:

*Un amigo que eu havia
mançanas d'ouro m'envia.
Garrido amor!*

*Un amigo que eu amava
mançanas d'ouro me manda.
Garrido amor!*

*Mançanas d'ouro m'envia:
a melhor era partida.
Garrido amor!*

*Mançanas d'ouro me manda:
a melhor era quebrada.
Garrido amor!*

Fou aquest vell geni de la gràcia lírica el que inspirà les cançons de Nashe, de Webster i de Champion, que exhalen un perfum de cosa fresca i nova entre l'afectació i els llocs comuns d'altres poetes contemporanis, ja satiritzats per Shakespeare en aquell sonet que comença: «Els ulls de la meva estimada no són gens semblants al sol». Valdria, certament, la pena d'aprendre la llengua anglesa, encara que només fos per assaborir la cançó primaveral

de Thomas Nashe (1567-1601), que trobareu a la pàg. 137 de l'antologia de l'«Albatross». La gent, les coses que canta aquest poema, tan ben triades per evocar la joia del «temps clar», es fonen talment en música, sense perdre llur objectivitat precisa; és a dir, dansen delicadament contra un fons de cants d'ocell, modulats en una de les onomatopeies més gracioses que hàgim llegit mai.

Ran mateix d'aquesta poesia tendra i no gens complicada i al costat de la incomparable humanitat de Shakespeare (mestre únic, d'altra banda, en el camp del lirisme alat i senzill), la tradició poètica anglesa ens ofereix l'ardida complexitat de Donne i la pompa historiada de Milton. ¡Bella honor per a una llengua! I, enllà de l'èxtasi romàntic, la tradició s'enllaça amb els grans noms d'avui: amb Hopkins, amb Yeats, amb Walter de la Mare, amb els americans Eliot i MacLeish i amb l'anglès Wilfrid Owen, autor d'admirables poemes de guerra.

Es de doldre que entre les poesies de Shelley no hagi estat inclosa en aquesta antologia la cançó del darrer acte de «The Cenci», que comença:

*Fals amic, somriuràs o bé ploraràs
quan ma vida reposi adormida?*

la qual, pel nostre gust, és un dels poemes lírics més delicats del Romanticisme anglès. En canvi, hauria pogut molt ben sacrificar-se la «Indian Serenade», ineficient per excés d'hipèrbole, encara que figuri en tantes antologies.

NOTA SOBRE D. H. LAWRENCE

D'ençà de la mort de Lawrence s'ha accentuat l'atracció que la seva obra exercia en determinats cercles literaris. El grup de crítics de la revista «Scrutiny», que es publica a Cambridge, ha intentat la impossible empresa de conciliar el missatge de Lawrence amb el de T. S. Eliot. Segons ells, els rigorosos mètodes crítics que propugna aquest darrer, actuarien en el buit si no podien aplicar-se a una massa de literatura realment intensa i viva. Vénen a dir allò de Jaloux: «Convé podar, convé retallar, però primer cal l'arbreda». I l'arbreda que han escollit els joves escriptors d'«Scrutiny» és innegablement densa: una mena de jungla primitiva on s'adoren, per dir-ho amb mots del mateix Lawrence, «els déus obscurs».

No és pas nou l'intent d'exalçar l'erotisme fins a erigir-lo en categoria religiosa. Lawrence ha volgut convèncer-nos de la límpida innocència del que Bossuet anomenava «el riu de foc»; però la seva actitud resulta d'una feblesa incontestable quan la comparem, per exemple, amb el lúcid realisme moral de Baudelaire. Tot i el seu innegable talent literari, l'autor de «Sons and Lovers» desequilibrà lamentablement la seva obra amb el pes feixuc d'una única obsessió. Si és cert, com pensa un crític, que l'aplicació extremosa de les doctrines romàntiques implicaria l'abandó apassionat a un sol aspecte de l'existència, el

romanticisme de Lawrence era gairebé febril, Priestley el definí amb frase justa quan el qualificà de «poeta d'una humanitat en estat de zel». «Sempre que els seus personatges es fan l'amor —deia Eliot, adoptant en front de Lawrence una actitud que hauria plagut a Leonardo— no solament perden totes les gentileeses, refinaments i gràcies que diversos segles han elaborat per fer l'amor suportable, sinó que semblen remuntar el curs de l'evolució i de les seves metamorfosis, reculant enllà del simi i del peix fins a una repulsiva còpula de protoplasmes».

Les recents investigacions sobre la vida i el caràcter de D. H. Lawrence han esvaït la llegenda que el presentava com un àngel de delicadesa i de bondat. Ja Middleton Murry, en el seu llibre «Reminiscences of D. H. Lawrence» (Londres, Jonathan Cape), en explicar la monstruosa, la inhumana crueltat amb què havia tractat en certa carta l'escriptora Katherine Mansfield —muller de Middleton Murry— quan estava malalta i terriblement deprimida, indicava que el Lawrence «suau, eloqüent i assenyat» era una creació de la fantasia de les seves entusiastes. I un llibre més recent, «Lorenzo in Taos», de Mabel Dodge Luhan (Londres, Martin Secker) ens explica que Lawrence pegava la seva muller i que fins l'apedregava. Comentant aquest llibre, H. Ross Williamson, en un fascicle de «The Bookman», conclou que la idea que Lawrence era un profeta, una mena de Messies modern o tan sols un home bo ja no pot sostenir-la ni l'entusiasme més ardent dels seus deixebles.

RIMBAUD I EDITH SITWELL

Tomàs Garcés alludia recentment, des del seu «Almanac literari», l'enigma espiritual de Rimbaud. Heus ací una figura que el temps no ha despullat de la seva atracció extraordinària. No solament a França, sinó arreu del món, apareixen ara i adés assaigs, articles, referències sobre l'autor d'«Une Saison en Enfer». Per a Edmund Wilson, un dels millors crítics nord-americans d'avui, Arthur Rimbaud encarna la forma extrema d'un fenomen que, segons ell, caracteritza tota la literatura d'aquests últims temps: o sigui, el divorci profund que existeix entre l'artista i el món que el volta. Aquesta manca d'harmonia obliga l'artista a crear-se el recer d'un món propi, per a refugiar-s'hi; així, tota la literatura moderna d'ençà del Romanticisme seria una literatura d'evasió. Però Rimbaud no vencé el medi hostil amb una simple evasió poètica: se n'allunyà amb gest amarg i efectiu, i interposà, per no veure'l, el paravent salvatge d'altres continents, d'altres medis. Lluny, entre els soldats de Java o pels deserts camins d'Abissínia, trenca alhora amb el món odiat i amb el refugi poètic que bastà a d'altres artistes. I quan Delahaye, un company seu d'escola, li pregunta si encara pensa en la poesia, Rimbaud li respon amb un somriure vague: «Je ne m'occupe plus de cela». Es tracta, doncs, d'un triple renunciament, perquè l'evasió

geogràfica no va resoldre tampoc la seva angoixa (des d'Adén escrivia: «Estic avesat a nodrir-me de penes tan vehements com absurdes, en uns climes terribles»), i per això Rimbaud encarna més patèticament que cap altre artista modern la fallida de les solucions vitals extrareligioses.

El prefaci amb què la poetessa Edith Sitwell ha enriquit la bella versió anglesa que ha fet Miss Helen Rootham dels poemes en prosa de «Les Illuminations» (Faber & Faber, Londres, 1932) no és una interpretació espiritual, com la de Jacques Rivière o la d'Edmund Wilson, sinó més estrictament literària. Fa una pintura breu i intensa de la vida de Rimbaud, des de la infantesa a Charleville, quan el poeta, acompanyat de la mare i dels germans, anava els diumenges a missa pels camins plens de pols, sota uns arbres de grans fulles lluents i d'amples flors vermelles «que els feien semblar cèliques transfiguracions de dames distingides», fins als pelegrinatges pels deserts de Somal, quan Rimbaud bescanviava productes europeus per vori, plomes d'estruç, perfums, gomes precioses, or, pells, cafè i encens, sense oblidar l'agre període de les baralles amb Verlaine ni aquelles tràgiques nits de fam i de fred, sota els ponts de París: «Em torno a veure encara, la pell menjada per la sutzura i la malaltia, el cabell i les aixelles plens de verms, i encara verms més grossos al meu cor».

Edith Sitwell ha cercat pacientment els motius biogràfics a través de l'obra de Rimbaud i ha procurat, sobretot, precisar l'abast de la seva influència en la

moderna poesia anglesa i nord-americana, que compara a la que exercí Poe en l'obra de Baudelaire i de Mallarmé. Tant en Aldous Huxley, com en Gertrude Stein, com en la mateixa Edith Sitwell trobarem rastres d'aquesta suggestió vivíssima. Quant al sobrerealisme, els seus lligams amb l'autor de «Les Illuminations» són un lloc comú per tothom que hagi seguit, ni que sigui superficialment, la literatura contemporània. Amb tot, potser és cert, segons l'opinió de Mr. Ruchon retreta en aquest assaig, que l'obra de Rimbaud és menys espontània, més controlada que la d'aquells sobrerealistes que accepten l'ortodoxa definició d'André Breton: «Un pur automatisme psíquic».

No podem, però, subscriure totes les conclusions crítiques de Miss Sitwell. ¿On ha vist les rimes falses que, segons ella, pullulen en els versos primicers de Rimbaud? Si es refereix a l'aplec que, sota el títol de «Premiers vers, 1870-1872», figura al començament del volum publicat pel Mercure de France, hem de creure que formulava aquest judici de memòria, o bé que obeeix a un coneixement molt superficial del francès. La crítica no pot dir, com ho fa Edith Sitwell, que aquelles rimes falses són disgracioses i ineficients, perquè, en realitat, no existeixen. I quant als «desordres rítmics» que ella creu inadaptables al geni de la llengua francesa, són, al nostre entendre, un dels mèrits més destacats de la tècnica de Rimbaud. En poemes com «Bruxelles» enriquí la poesia francesa moderna amb gracioses formes medievals, de ritmes pròxims als dels nostres «estramps» clàssics: «Banc vert où chante

au paradis d'orage — Sur la guitare la blanche Irlandaise...» I no solament alleugerí i renovà la forma poètica amb les seves aportacions rítmiques, ans també amb l'ús delicat d'assonàncies i de rimes no vocàliques, que fan pressentir el joc tendre de Max Jacob i el flonjo desdibuixament dels primers alexandrins de Francis Jammes.

SOBRE EDUCACIÓ LITERÀRIA

Ezra Pound publicà, fa pocs mesos, un pamflet sobre la cultura literària («How to read») d'una finalitat una mica semblant a la de l'assaig de Carles Soldevila «Què cal llegir?», però de to més polèmic. Es un atac implacable contra els mètodes d'educació acadèmica i un intent de plantejar aquest problema en l'esfera de l'esforç individual isolat. El seu alt concepte de la funció reservada a les lletres justifica la passió amb què lluita contra uns procediments educatius que ell creu funestos per a la difusió d'una veritable sensibilitat literària. «La literatura — diu — està estretament relacionada amb la claredat del pensament, de les opinions humanes. Té molt a veure amb el manteniment de la netedat de les eines, amb la sanitat de la substància mateixa del pensament. Llevat de casos rars i molt limitats d'invenció en les arts plàstiques o bé en les matemàtiques, l'individu no pot pensar ni comunicar el seu pensament, el governant o el legislador no poden actuar d'una manera efectiva ni afaiçonar les lleis sense emprar paraules, i la força i validesa d'aquestes paraules es troben a cura dels damnats i menyspreats «literati».

Però si la fe d'Ezra Pound és ardent i la seva crítica de la pedagogia acadèmica sembla ben fonamentada, no ha estat, potser, gaire feliç en les prescripcions

adreçades al lector dalerós d'orientar-se en el camp de les lletres. El jove crític F. R. Leavis, autor d'un llibre molt important sobre les tendències de la moderna poesia anglesa, ha analitzat en el seu opuscle «How to teach reading» (Gordon Fraser, The Minority Press, Cambridge, 1932) la posició d'Ezra Pound i ha assenyalat la feblesa d'alguns dels seus principis i, sobretot, de les seves suggerències pràctiques. Ezra Pound sembla més sensible als factors individuals que al conjunt de contrastos i d'enllaços íntims que constitueixen una tradició literària. Prescriure la lectura d'obres isolades, sense tenir cura de coordinar-les en una perspectiva històrica, de determinar llurs mútues relacions, equival a quedar-se a mig camí. A més, Ezra Pound es mostra excessivament fascinat per la «tècnica». Amb raó li retreu Mr. Leavis que la tècnica només pot estudiar-se eficaçment relacionant-la amb la sensibilitat que vol expressar.

Un amor excessiu a les abstraccions porta l'autor de «How to read» a aconsellar mètodes de desintegració, de dissecció que no poden aplicar-se amb gaire èxit a la realitat complexa del fenomen literari. Es cert, com remarca Mr. Leavis en parlar de l'aspecte dels mots que Ezra Pound anomena «melopœia», o sia el conjunt de llurs qualitats musicals, que l'efecte de les paraules com a so és inseparable de llur sentit i de la imatgeria que comuniquen. Un crític francès observà que si el so té una evident influència sobre el sentit de les paraules, és també innegable que el sentit reacciona damunt del so. Si diem: «un home de ferro» i «una

cleda de filferro», observarem de seguida una clara diferència de matis sonor.

Però, com dèiem, l'error més greu d'Ezra Pound es troba a les conclusions pràctiques del seu opuscle. Escandalitza, certament, que en un projecte seriós d'educació literària hom pretengui bandejar Shakespeare amb l'excusa que ja se'n sent parlar prou a la gent, o que no es cregui indispensable l'estudi de Donne (una de les influències cabdals en la poesia anglesa d'avui), o bé que es prescrigui Gautier i no s'anomeni Baudelaire.

Mr. Leavis no es limita, però, a una crítica del pamflet d'Ezra Pound. El mètode d'educació literària que suggereix per a aplicar-lo a les universitats i a les escoles, és ple de seny i revela una viva intuïció pedagògica. Té per un dels seus principis bàsics el de no oblidar que la literatura és teixida amb paraules. Aconsella un anàlisi profund, minuciós, de l'íntima contextura de les obres literàries, una mica a la manera de Vossler i de W. Empson; i recomana l'ús moderat de la història, que permeti als deixebles adquirir una noció clara del que significa en literatura una tradició. I, parallelament, prescriu un mètode de defensa de la sensibilitat contra les influències del medi: la publicitat, el cinema, la premsa, l'arquitectura, que poden constituir un obstacle seriós en el camí de l'educació literària.

METAMÒRFOSIS POÈTIQUES DEL ROSSINYOL

El crític H. W. Garrod, que fou Professor de Poesia a la Universitat d'Oxford, publicà temps enrera un curiós assaig sobre la interpretació del rossinyol en la literatura clàssica i en la poesia anglesa. Segons ell, fou Homer qui primer ens oferí aquell rossinyol trist i planyívol que més tard predominà en amples períodes de la poesia universal i especialment de la lírica anglesa elisabetina. «Homer — diu — anomena el rossinyol amb un mot que, en grec, és sinònim de poesia i àdhuc de poeta. L'«aëdon» és el «cantaire», i una o dues vegades en la poesia grega els cants del poeta són graciosament anomenats «rossinyols»... Però el mateix mot «aëdon» té una semblança accidental amb altres paraules gregues, de sentit i d'origen completament diferents: paraules que impliquen la noció de «sense joia», «sense gaudi»; i ja en temps d'Homer podem suposar que el rossinyol o el cantaire van ésser confosos amb l'ésser «sense joia»: l'«aëdon» amb l'«a-hëdon», amb l'ésser desproveït d'aptituds hedonístiques. Llevat d'un fragment de Safo en què parla «del rossinyol, herald de la primavera, la veu del qual és la veu del desig», Mr. Garrod no recorda cap passatge de la poesia grega en què el rossinyol sigui associat a les esperances dels amorosos. Però

Aristòfanes, malgrat que accepta l'ombrívol mite de Filomela, troba deliciós el cant del rossinyol:

*El teu cant com de flauta s'enllaça amb tots els tons suaus
[del temps clar.*

Segons el Professor Garrod, l'única contribució notable de Roma a la història poètica del rossinyol és la narració d'Ovidi, i qualifica de «bastant acadèmic» el fragment del IV llibre de les «Geòrgiques» en què Virgili compara Orfeu a un rossinyol que plora els seus petits. Horaci alludeix també aquest noble ocell en un passatge de les seves Sàtires: quan conta el cas dels fills d'Arrius, gent rica i capriciosa, que solien menjar rossinyols per sopar. Però, com observa l'assagista, «Horaci lamenta, no pas els rossinyols, sinó l'extravagància».

El primer rossinyol anglès —per bé que evocat en llengua llatina— sembla que apareix cap a la fi del segle VII, en els «Enigmes» d'Aldhlem. No és encara el «merry bird», l'ocell joiós dels segles XIV i XV, però no adopta tampoc l'ombrívola aparença dels rossinyol d'Ovidi, que entusiasma als poetes del temps d'Elisabet. Segueix una curiosa tradició. «El simbolisme del seu cant és semblant al del cant del cigne. És profètic i planyívol: és el cant que anuncia la seva pròpia mort. Però, malgrat això, aquest lament té un accent triomfal. Rossinyol cristianitzat, simbolitza, per la seva emigració hivernenca i pel seu retorn primaveral, la mort i la resurrecció cristianes:

*La mort pressento, però no mor pas el meu cant;
l'hivern m'occeix, però m'alço amb la primavera».*

Aquesta mateixa tradició reapareix —per bé que molt més complicada— en dos poemes llatins del segle XIII, que duen, tots dos, el mateix títol de «Philomela», escrits per l'Arquebisbe Peckham i per John Hoveden.

Un altre dels poetes anglesos que, com Chaucer, recollí l'antiga llegenda de Procne i Filomela en la seva versió ovidiana, fou Gower; però no s'acontentà pas amb l'aspecte ombrívol del mite i hi cercà una compensació que ens ha recordat aquells versos de Heine:

*Amb les meves grans tristeses
faig les meves petites cançons.*

També la Filomela de Gower, com canten els seus versos d'una meravellosa gràcia arcaica,

*de la malaltia d'amor
va fer melodies diverses.*

Malgrat l'acceptació de la llegenda antiga, la gent del temps de Chaucer considerava el rossinyol com un ocell feliç i de bon averany per als enamorats, segons la tradició del «Roman de la Rose». Dos-cents anys abans de Chaucer, el cant del rossinyol ja era presentat en un poema anglès com un cant de joia i d'amor; i aquesta tradició no va ésser interrompuda fins que,

amb la Renaixença clàssica, el mite de Filomela fou cantat amb més convicció que en els versos de Chaucer i de Gower.

Dos gentils poetes d'Escòcia consagraren bells poemes al rossinyol. El rei Jaume I acull encara la fórmula ambigua d'una Filomela planyent que és ensems un ocell de joia; Dunbar continua la línia del simbolisme religiós i identifica el rossinyol amb la Verge:

*Ave Maria, gratia plena!
Salve, gentil Rossinyoll!*

Ja un segle abans, en el poema «Thrush and Nightingale», el rossinyol canta les lloances de la Mare de Déu. Mr. Garrod ofereix una probable explicació d'aquesta connexió religiosa. «El rossinyol — diu — és essencialment l'ocell del maig; i «Maria, mare i donzella, més gentil que cap altra flor», ja en època molt primitiva fou fàcilment identificada amb l'estació i amb la flor del maig».

Després ve el període de la resurrecció entusiasta de Filomela. Els partidaris del rossinyol planyívol, Gascoigne en primer terme, sembla que havien estudiat Ronsard. Aviat, però, es dibuixa una reacció en Ben Jonson, qui, en uns versos frescos i tendres d'«El Pastor trist», qualifica el rossinyol de «bon àngel de la primavera». I Wotton escriu aquell fragment felíç:

*No pregunteu cap on s'apressa
el rossinyol, quan fina el maig;
car en la sina dolça, mig partida,
a l'hivern s'arrecera, i hi serva tebi el cant.*

Però el franc restabliment del rossinyol joiós en la poesia anglesa, l'abjuració decidida de la llegenda clàssica, els trobarem en aquells versos de Coleridge:

*En la Natura cap cosa no és melangiosa;
però algun vianant amb el cor mal ferit
de la memòria d'un tort dolorós
o d'un mal lent o d'una amor negligida,
d'ell mateix, dissortat, va emplenar tota cosa
i féu que tots els sons dolços contessin altra vegada
la seva pròpia tristesa, i no fou sinó ell
qui primer en aquest cant va trobar melangia.*

Per una d'aquelles paradoxes que alludíem en parlar del Romanticisme alemany, ací la interpretació realista, objectiva, ens ve d'un romàntic. El rossinyol planyivol, nascut del vell mite grec, té, certament, un regust més «romàntic», més tendenciós i apassionat que la interpretació de Coleridge.

DESMOND MACCARTHY I EL SUBCONSCIENT

Mr. Desmond MacCarthy publicà, en 1932, un dens recull de crítiques («Criticism», Putnam, Londres i Nova-York), en el qual, al costat dels autors més representatius de la sensibilitat d'avui (Proust, Eliot, Joyce, etc.), estudia escriptors d'altres temps que tenen evidents afinitats amb la literatura contemporània.

Mr. MacCarthy és un mestre excellent en l'art de la crítica paral·lela. La seva vasta cultura i la seva intuïció amatent li permeten d'establir contrastos, de fixar analogies, de descobrir influències. Compleix escrupolosament el deure primordial del crític, que ell ha definit així: «Deixar-se absorbir per la visió d'un autor, reponent-hi amb la totalitat de les emocions pròpies, i després comparar-la amb la d'altres autors».

Ens consta que Mr. MacCarthy és tingut per home poc sistemàtic entre les promocions angleses educades en la rigorosa escola de T. S. Eliot. Ve a ocupar en el món literari del seu país un lloc comparable al que ocupa M. Edmond Jaloux en la crítica francesa. Però, més que l'absència d'uns principis estètics ben definits, és, potser, la independència d'esperit amb què estudia els fenòmens més característics de la literatura contemporània el que explica l'escassa simpatia que inspira l'autor de «Criticism» en determinats nuclis anglesos. I no és pas que sigui insensible als mèrits

eminentes de les obres d'avui: però aplica a llur anàlisi, no un esperit fascinat, sinó un esperit lúcid. Comprenem que els incondicionals d'Ezra Pound i de T. S. Eliot se sentin vagament molestats quan Desmond MacCarthy, en comentar el caràcter erudit, oblic i obscur de les allusions que pullulen en aquests dos poetes nord-americans, afirma que «un nom mig oblidat, un eco d'un autor ja oblidat totalment, un fragment de vella filosofia cobert de floridura, produeixen en llur imaginació l'encant que la pàtina del temps enriquint una paella antiga o un bocí de moble corcat produeix en els seus més frívols compatriotes».

Per l'autor de «Criticism» el descobriment de la importància del «subconscient» en les nostres vides és la més forta influència de la literatura contemporània; però, després d'analitzar aquesta influència, es mostra dubtós quant al veritable valor dels seus resultats. Mr. MacCarthy assenyala Tolstoi com a explorador d'avantguarda en aquesta obscura zona de l'esperit, ja que, d'ençà que Anna Karenina, en el moment de llançar-se sota el tren, recordà el gest de banyar-se, els novel·listes s'han complagut més i més a subratllar la discrepància que existeix sovint entre els nostres actes i el vol erràtic del subconscient. «La suggestió d'aquest fet —diu Desmond MacCarthy— contribuí enormement a donar realitat vívida a les emocions descrites en la ficció. Però els novel·listes posteriors han anat més enllà; i últimament hem vist novel·les d'escriptors verament fascinats per aquesta barreja-barreja de pensaments, de mitjos-pensaments i de

sensacions... Mr. Joyce ha dut aquest procés més enllà que cap altre».

El recurs que ha emprat finalment l'autor d'«Ulysses» per a donar expressió literària a uns estats d'espirit que sovint no tenen cap contextura verbal, ha estat la creació d'un nou llenguatge: d'un llenguatge que ens mena a la boirosa regió d'on procedeix la poesia, on «l'obra d'art és encara un sentiment amorf, enllaçat a d'altres sentiments per incomptables filaments delicats, i acolorit per la seva afinitat amb altres somnis més pregons i amb sensacions més vagues». Es cert que els procediments de Joyce, tot i que representen un esforç genial per eixamplar els límits de l'experiència poètica, implicarien a la llarga el renunciament d'aquella comunicació intel·ligible que és condició essencial de tota obra d'art. Una crítica del llenguatge de «Work in Progress» (la «simfonia inacabada» en la qual treballa actualment l'autor d'«Ulysses») revela clarament la tendència cap a una expressió cada vegada més complicada i esotèrica. Hi ha llavors admirables, troballes meravelloses, però el llenguatge de Joyce s'acosta més i més al que, essent infant, s'afaisonà el poeta Stephan George: tan personal, tan íntim, que només resultava intel·ligible al seu creador.

DOS LLIBRES DE HERBERT READ

I. — LA FORMA POÈTICA

Herbert Read, que ha propugnat sempre l'adopció de mètodes rigorosos en la crítica literària, oposant-los a l'exploració poc exigent que els anglesos anomenen «apreciativa», publicà fa pocs mesos un assaig ple d'interès: «Form in Modern Poetry» (Sheed & Ward, Londres, 1932). Aquest assaig estableix una oposició entre la forma «orgànica» i la forma «abstracta». La primera és l'adoptada per una obra d'art quan «es regeix per les seves pròpies lleis, originades en la invenció mateixa, les quals fonen en una unitat vital l'estructura i el contingut». La forma abstracta es produeix «quan una forma orgànica és estabilitzada i repetida com un motiu fix i quan la intenció de l'artista ja no es relaciona amb el dinamisme inherent a un acte inventiu, sinó que procura adaptar el contingut a una estructura predeterminada». Segons Herbert Read existeix una correspondència entre aquestes dues formes i els períodes romàntic i clàssic de la història de les arts plàstiques i també de la història literària. «La transició del tipus orgànic a l'abstracte —diu— coincideix sempre amb la transició d'una època de força i d'energia a una època de sado-

llament i de consolidació; i aquesta és la distinció històrica entre el període romàntic i el clàssic».

Paral·lelament a la doble oposició analitzada al principi del seu assaig, el Professor Read suggereix una altra antítesi: oposa la personalitat al caràcter. El conjunt dels processos mentals, la seva organització coherent, segons la definició de Freud, constitueix la personalitat; el caràcter és la seva restricció o estilització obtinguda mitjançant la repressió de determinats impulsos. «Un corrent d'aigua —diu Read— només assoleix caràcter i direcció quan és confinat entre ribes». El caràcter és l'estructura espiritual indispensable a l'home d'acció; en canvi, la poesia procedeix de la personalitat, o sigui del doll íntegre de la consciència. Heus ací el tema bàsic de l'assaig que comentem.

Com a derivació d'aquest tema, Herbert Read assaja una explicació del difícil problema de «les intermitències del geni». Si admetem una oposició fonamental entre l'artista i l'home d'acció, trobarem explicable, per exemple, que el geni poètic de Wordsworth es marcís sobtadament: és que s'havia format un caràcter. En canvi, Shakespeare i Blake foren sempre íntegrament poetes, a causa de llur constant fluïdesa interior, de llur mobilitat infinita. «Quant a Goethe —afegeix Read—, no puc parlar-ne amb aplom, però sospito que un anàlisi complet potser revelaria un poeta autèntic i una autèntica personalitat, però un caràcter bastant fictici». No cal dir que aquesta teoria coincideix amb les idees de Keats (repetidament aduïdes pel Professor Read) sobre la «capacitat nega-

tiva» o manca d'identitat que és un tret essencial dels poetes. El poeta, segons Keats, «ho és tot i no res alhora. No té cap caràcter; troba gaudi en la llum i en l'ombra...» I Read completa aquesta noció de receptivitat indistinta amb el famós passatge de Rilke sobre la lenta transmutació de l'experiència en poesia: «I encara no n'hi ha prou amb tenir records. Un ha de poder oblidar-los quan són molts, i ha de tenir la immensa paciència d'esperar que tornin».

Aquest breu resum dels seus temes permet endevinar la gran riquesa de perspectives, de confluències insospitades que conté l'assaig del Professor Read. Potser la seva tesi sobre la personalitat poètica deixa inexplicat el fet que sovint hagin pogut coexistir un caràcter durament treballat i un temperament de poeta o d'artista: com en el cas de Fra Angèlic o de Jacopone da Todi. I quant a l'antítesi entre forma orgànica i forma abstracta, podríem, potser, objectar que amb innegable freqüència l'estructura formal d'un poema autènticament ric de poesia (és a dir, segons la classificació de Read, líric i no pas retòric) es proposa i àdhuc s'imposa al poeta com una forma abstracta anterior al contingut, com una «tonada sense paraules», ja molt antiga i usada per altres poetes, és a dir: com una «estructura predeterminada». En el cas de l'adopció d'una d'aquestes formes ja prèviament cristallitzades, sembla que l'impuls poètic no crearia pas orgànicament les seves pròpies lleis formals, com en molts poemes moderns de ritmes trencats i diversos, sinó que hauria d'acceptar les lleis inherents a aquella antiga estruc-

tura. Però potser el Professor Read ens diria que quan existeix una fusió absoluta entre el contingut i la forma d'un poema, encara que aquesta sigui una forma consagrada o tradicional, el resultat és sempre orgànic, perquè es crea un producte nou, d'una individualitat única i inconfusible.

II. — UNA INFANTESA

L'exaltació de la infantesa ha estat un motiu freqüent en els poetes anglesos, ja abans del Romanticisme. Thomas Traherne, un poeta del segle XVII, evocà aquell món de «sàvia i feliç ignorància» i amb una vena lírica més pura, el seu contemporani Henry Vaughan cantà el retorn als vells camins que dominen l'oasi remot, «l'ombrejada Ciutat de les palmeres». Després Blake i Wordsworth escriviren llurs poemes sobre el misteri, la joia i la tristesa dels innocents. Alice Meynell ha dit que dues de les més altes obres poètiques d'Europa van tenir per origen un encès amor d'infantesa, o, almenys, d'adolescència: es referia al Dant i a l'autor del «Prelude».

Però recentment s'ha dibuixat una reacció contrària. Alguns crítics joves, hostils a la «literatura d'evasió», han condemnat la utilització poètica de la infantesa. Afirmen que és un recurs impropï d'una ment adulta i coratjosa, un aspecte de la tendència a evadir-se, a bastir-se un recer de somni en front del món real. Un dels més conspicus entre aquests crítics d'última

hora retreu, amb una mena de sarcasme tàcit, el predomini de les impressions primiceres en la poesia dels romàntics. «L'única excepció —diu,— fou Coleridge, que no cercava la inspiració en la *nursery*, sinó en l'opi».

Però tothom qui tingui fe en la fecunditat espiritual de la infantesa (una fe justificada modernament amb obres tan belles com les d'Alain-Fournier i Walter de la Mare) llegirà amb delícia el recent llibre de Herbert Read: «The Innocent Eye» (Faber and Faber, Londres, 1933). L'autor hi evoca els seus anys primicers, passats en una granja del Yorkshire. La vella masia grisa, amb el teulat vermell, voltada de conreus i pasturatges, arrecerada a l'ombra de dos oms altíssims, es dreça al mig dels seus records. Tot el món complex de la vida geòrgica: els graners, la pallissa, els estables, la fosca ferreria «amb aquella cèlica pluja de robins i de guspies d'or», el vell molí on l'home té la barba empolsada de farina «i el vestit fi i nevat com la pell d'una rata blanca», tot somriu en aquestes nobles pàgines amb la frescor trèmula d'una visió d'infant.

Herbert Read creu, com Wordsworth, que l'«infant és pare de l'home». Per ell, les úniques experiències veritables són les que es viuen amb una sensibilitat encara verge: «Només —diu— veiem, sentim, toquem, gustem i flairem les coses una vegada: la primera». Els seus records primicers li usurpen fàcilment la funció imaginativa i, quan llegeix, li precisen amb dimensions i formes familiars, exactes i objectives, les

escenes que el novel·lista ha deixat deliberadament vagues. «Potser l'efecte de tota ficció acolorida d'un cert misteri — diu — depèn d'aquesta facultat que ens permet donar la nostra pròpia definició a les fantasies dels altres.»

L'autor de «The Innocent Eye» ha sabut dibuixar amb línies netes la seva infantesa, que flota ben destacada en el corrent dels seus records, «com una fulla en un fil d'aigua». El món rústic l'emmarca de grandesa: els conreus, les vastes estepes de púrpura, la vall on s'alça l'església antiga «talment un feréstec falcó gris, arrecerat entre els arbres foscos». Amb una prosa senzilla, austera, que té una mena de solemnitat arcaica, sàviament aliada a formes actualíssimes de sensibilitat i d'estil, Herbert Read ens ofereix una visió poètica, és a dir realista, dels anys primicers (en aquest cas, veritat i poesia es confonen), una infantesa no gens sentimentalitzada. Aquest és un llibre tònic, dels que contribueixen a afinar el nostre sentiment de la grandesa i la beutat de la vida, en contrast amb la visió dels ombrívols de gran estil, com Byron i Leopardi, o dels rondinaires menors de la literatura moderna.

L'AMBIGÜITAT EN POESIA

Chesterton ha escrit que la missió essencial del crític és descobrir en una obra les coses que no hi ha vist el seu autor. Aquesta dita hauria pogut servir de lema al magnífic assaig de Mr. William Empson sobre els efectes de l'ambigüitat en la poesia anglesa: «Seven Types of Ambiguity» (Chatto and Windus, Londres). És un llibre indispensable per a tothom que es vulgui consagrar a l'estudi de la tècnica poètica amb esperit ardorós i pacient. El seu autor, partint de la tesi que «les maquinacions de l'ambigüitat es troben a les arrels mateixes de la poesia», presenta, en capítols densos, extraordinàriament rics d'erudició i de finor crítica, set tipus diferents d'ambigüitat poètica: des de les formes relativament simples fins a les més complicades. Ja Proust havia observat, parlant d'una determinada pintura, que el seu caràcter ambigu, indecís, la manera com dotava els elements marítims d'una solidesa terral, ensems que tractava la costa com si fos líquida i mòbil, constituïa una autèntica metàfora, que donava a aquella pintura el seu valor poètic.

Mr. Empson, aplicant als poetes i prosadors anglesos de totes les escoles, des de Chaucer fins avui, un anàlisi minuciós, delicadíssim, que recorda el mètode amb què Karl Vossler estudià les «Fables» de La Fontaine, ens enlluerna amb el tresor recòndit dels abun-

dosos sentits i matisos possibles que s'amaguen sovint sota una frase, sota un mot d'un context poètic. L'autor d'aquest llibre no pertany, doncs, a l'estol de lectors de poesia que s'acontenten proclamant el caràcter màgic de la bellesa. «La bellesa inexplicada —diu— m'irrita, em tempta a gratar una mica per veure com és feta; les raons que fan que un vers sigui susceptible de produir gaudi són com les raons de qualsevol altra cosa: sobre elles hom pot molt ben raonar». Cert: si no admetíem aquest principi hauríem de negar tot valor a les admirables pàgines de Coleridge sobre la poesia de Shakespeare i de Wordsworth i a la crítica amb què De Sanctis illustrà meravellosament la «Divina Comèdia».

William Empson, no solament subratlla, amb un virtuosisme únic d'interpretació, els més lleus matisos que integren la riquesa intel·lectual d'un poeta com Shakespeare, flor d'una època complexa, exuberant i contradictòria, ans també descobreix insospitats tresors de sentit en Pope i en els altres poetes de l'«època de la Raó», que pretenien posseir un estil directe i senzill, i «els aplaudeix per unes qualitats dels seus escrits que s'haurien horroritzat si les haguessin descobertes». No cal dir que una tasca crítica tan àrdua suposa, a més d'un feixuc bagatge de coneixements estrictament literaris, una ampla base de nocions relatives a l'evolució històrica de la llengua anglesa.

En el darrer capítol del seu llibre, Mr. Empson imagina l'objecció d'un crític de mentalitat sobrerealista: «La poesia hauria estat exactament igual si hom

no hagués escrit mai cap crítica», i demostra que les teories i els dogmes crítics influeixen innegablement la sensibilitat dels poetes. Però potser Mr. Empson no ha remarcat que els sobrerealistes, amb la presentació material de llurs poemes, afavoreixen precisament la lenta degustació de la poesia que ell preconitza: suprimint tota puntuació, donen als versos aquella mateixa indecisió que els donaven, fa més de tres segles, els poetes elisabetins, no gens curosos de la puntuació ni de l'ortografia; el lector hi va un bon xic a les palpentes, i la forçada lentitud de la lectura facilita una més completa i reflexiva assimilació dels mots.

LES «ELEGIES» DE RILKE

Hem rellegit fa poc les «Elegies de Duino» a la llum de la penetrant interpretació que n'ha fet recentment Hester Pickman, traductora admirable. Ja és sabut que aquests poemes, considerats per la crítica com el pinacle de la poesia rilkiana, foren concebuts al castell de Duino molts anys abans de llur cristallització definitiva. Rilke els escriví en el petit «château» de Muzot, voltat d'aspres muntanyes solitàries, on el poeta menà, des de 1921 fins a la seva mort, una vida «d'intimitat excessiva amb el silenci... —ha escrit Valéry— com si visqués en el temps pur».

En un assaig introductori, Hester Pickman nota el caràcter obscur i fragmentari de la metafísica que s'amaga darrera les imatges, els símbols, els temes abstractes de les «Elegies». Però aquesta metafísica — diu la traductora— «s'adapta ara tan estretament a l'experiència que, per bé que sigui obscura, ja no és gens vaga. Potser és obscura només perquè, ara més que mai, Rilke parla amb ell mateix. Ha viscut tan llargament amb les seves percepcions, que de vegades s'hi refereix amb frases que representen solament fragments o bé ombres de coses ja de temps familiars al poeta». Cert: Rilke no sembla pas haver resolt sempre, en aquests poemes de la seva àuria maduresa, el difícil problema de l'equilibri entre individualitat i

universalitat, que el nostre Joan Crexells considerava com un dels problemes essencials de la poesia. Al nostre entendre, Proust reeixí més sovint a expressar amb emoció contagiosa les seves percepcions més íntimament personals, més difícilment comunicables.

Hester Pickman estableix l'esquema de la metafísica rilkeana que traspuen les «Elegies» com qui endevina sota l'aigua trèmula les arrels d'una flor lacustre. Els valors permanents que en destaca són la infantesa (Rilke fou dels que la consideren com la fase més pura i intensa de la vida), la suprema importància del sofriment i una complicada noció de la immortalitat, que és, segons Rilke, un do només reservat als «herois» i als que moren en llur juvenesa. Però el poeta ens parla encara d'una altra immortalitat: la que confereix l'art a les coses efímeres. Aquest és, sens dubte, un dels nuclis més importants de la seva ideologia. Si Mallarmé afirmava que la Creació no sembla tenir altre objectiu que resoldre's en pura expressió poètica, Rilke, amb un subratllat més dramàtic, més tendre, ens presenta les coses fugisseres totes girades vers l'home, àvides d'ésser immortals en el seu cor:

Passatgeres, en nosaltres confien perquè les salvem,
[nosaltres, tan transitoris.
Es deixen per transformar-se en els nostres cors
[invisibles
i esdevenir (oh, per sempre!) un tros de nosaltres, siguem
[qui siguem, a la fi.

La importància que concedia Rilke a aquesta espiritualització de la matèria a través de l'art explica el que Hester Pickman anomena la «deïficació de l'artista»: el seu amor a Rodin, Cézanne, Leonardo i Hokusai; el mateix sentiment inspirà els nombrosos passatges que el poeta dedicà a les mans humanes, «car són les eines de l'esperit i els símbols de tota activitat creadora». Un dels més bells d'aquests passatges es troba en una lletra de l'any 1903: «Mans que fan llur camí totes soles, meni allà on meni, que senten angúnia, vacillen, i després tornen a estar contentes, i avancen, avancen, molt més baixes que el rostre, el qual és un estel damunt d'elles, i no hi veu pas per elles, ans només lluu».

Rilke sentí tan intensament el misteri de la capacitat d'expressió espiritual que resideix en la matèria, que en les «Elegies de Duino» transferí, limità en gran part a l'esfera estètica el seu sentiment religiós. Fou dels que han vist en l'art, segons el mot de Stanislas Fumet, una «substància paradisiaca». Sembla, segons la IX Elegia, que la missió central de l'home sigui la realització del «somni de la Terra»: tornar-la «invisible» a través de l'art. Però Hester Pickman observa que hi havia en Rilke un contemplatiu insatisfet. «Amb la persistència i l'allunyament del món que caracteritzen els místics, cercà un indret de dolç repòs i, talment com ells, no el trobà mai. Els místics cristians estan almenys convençuts que aquest indret existeix, però hom no pot assegurar que n'estigués Rilke». Per això, al capdavant, tampoc el paradís de

l'art no omple la seva ànima. En la IX Elegia hi ha una pregunta intensament significativa d'aquesta inquietud. L'home es vol confondre amb les coses, vol recrear-les, tenir-les «en les nostres mans senzilles, en l'esguard ple d'imatges, i en el cor sense mots». Però: a qui les donarà, després? «Wem es geben?» Estranya barreja d'humilitat i d'orgull, d'entusiasme i de tristesa, aquesta poesia de la maduresa riliana sembla de vegades una pregària ferida, que no arriba a alçar el vol.

ELS ASSAIGS DE W. P. KER

I.—HISTÒRIA DE LES BALADES

Tot veritable amic de la poesia que conegui l'anglès llegirà amb profit i amb gaudi els assaigs de W. P. Ker, editats pel professor R. W. Chambers sota el títol de «Form and Style in Poetry» (Londres, Macmillan & Co.), poc després de la mort de l'autor. Aquest llibre conté les pàgines més fines, i alhora més documentades, que s'han escrit en aquests últims temps sobre els grans problemes de la forma poètica i sobre l'essència de la poesia. Posseïdor d'un tresor de coneixements tan profund com variat, explorador de les més diverses literatures, el professor Ker sabé infondre en els seus assaigs una suggestió i una vida que delaten tot seguit la noble passió amb què es consagrà a les seves recerques.

Les millors qualitats del professor Ker ja es destaquen en el seu estudi inicial sobre la història de les balades. El mètode comparatiu, aplicat a regions vastíssimes de l'erudició literària, li permet descobrir fenòmens de relació completament insospitats: com, per exemple, el fet que existeix una major correspondència entre les balades franceses i daneses que entre aquestes i les d'Anglaterra. Sembla indubtable que les

balades daneses i les de tot el grup escandinau recolliren fidelment la moda de les antigues cançons franceses anomenades «de dansa», de les quals prengueren les tornades o versos repetits.

Per bé que sigui un lloc comú de la història literària la identitat de temes en el folklore de diversos pobles, sempre resulta curiós de constatar coincidències entre terres geogràficament i ètnicament tan allunyades com Irlanda, Aràbia i Nova Guinea. El professor Ker assenyala que hom ha trobat en aquests països un mateix tema de balada: l'anècdota del minyó que juga barroerament i al qual els companys observen que més li valdria d'esmerçar la seva força a venjar la mort del seu pare.

Un dels punts més hàbilment esclarits en aquest assaig és la participació del poble en la creació i difusió de les balades. «Hom admet massa fàcilment —diu— que existeix sempre un «poble» o «populace», diferent de les classes altes, un poble senzill que posseeix el folklore i les formes mentals requerides per a la poesia de les balades: l'amor al número tres, a l'or i a l'argent, als versos que repeteixen la mateixa cosa en paraules i rimes lleugerament variades. Però les diverses nacions tenen diverses menes de «populace», i algunes no en tenen de cap mena. És possible que un país sigui tot ell classe alta («gentry»): que la Qualitat no aparegui separada de la Quantitat. Islàndia és un d'aquest pobles i el país de Galles un altre, pel que es refereix a la literatura». A més, el professor Ker assenyala la gran diversitat que trobaríem en el gust

poètic popular, i compara els «rispetti» de la Toscana, tan refinats com el mateixos sonets de Shakespeare, sobretot en els versos inicials: «*Quando sentirai dir che sarò morta*», o bé «*O Sol che te ne vai, che te ne vai*», amb les balades del Piemont, les quals comencen amb un estil molt més planer: «*Sun tre giuvenin de scola, ch'a Tuluza vòlo ande*».

Però la tesi culminant d'aquest assaig és la descripció de la balada com a Idea, com a forma poètica independent, susceptible d'assimilar i de transformar qualsevol tema, adaptant-lo a les exigències íntimes d'aquest tipus de poesia. La balada no és pas simple folklore versificat, ni condensació d'històries més extenses, ja que, tot i participant d'un mateix argument, crea una cosa distinta; la seva bellesa lírica és radicalment diferent de la de l'epopeia o d'altres formes de poesia narrativa, però la balada conservà, segons el professor Ker, àdhuc molt temps després de l'època heroica, aquell talent èpic originari que sabia situar dramàticament les coses dins el marc d'un argument definit.

II. CHAUCER

L'opinió del professor Ker sobre Chaucer coincideix fonamentalment amb la d'un altre admirable crític de poesia, Mr. John Livingston Lowes, a un llibre del qual, «*Convention and Revolt in Poetry*», ens em referit anteriorment. Tots dos presenten el poeta dels «Can-

terbury Tales» com un exemple típic del geni que sap moure's amb gest graciós dins la cleda ja massa estreta d'unes velles convencions literàries. Segons Ker, Chaucer, per bé que hi aportà una nota viva i original, fou un escriptor plenament representatiu de la seva època. Nascut cap a la fi de l'Edat Mitjana, quan ja no podia rebre com una influència immediata la fresca alenada lírica dels trobadors provençals ni l'ardent reflex de la narració cavalleresca, ja definitivament desbordada pel «Roman de la Rose», hagué de nodrir-se en gran part dels ecos d'aquest poema allegòric, que ja havia inspirat abans d'ell diverses generacions de poetes. Li calgué, en certa manera, una nova influència, la de Boccaccio, perquè pogués consagrar-se de bell nou a la poesia purament narrativa, sense complicacions allegòriques. «Però el «Parliament of Birds» — diu el professor Ker — i el Pròleg a la «Legend of Good Women» demostren que Chaucer no estava pas descontent de la tradició de la «Rose», i que tenia ben poc la intenció de rebellar-se contra les modes medievals. Hom pensa sovint que trencà amb l'Edat Mitjana, evadint-se del verger allegòric cap a la vida real, i, naturalment, es pot dir molt en favor d'aquest punt de vista. El «Parliament of Birds» comença amb els temes i recursos típics del cicle de la «Rose», però el resultat és un dels passatges més bells de la poesia de Chaucer. I és que l'autor dels «Canterbury Tales» posseïa una tal vigoria nativa, un do tan pur de poeta, que el salvaren dels més grans perills: fos com fos, la seva obra no sembla mai marcida, per

més que glossi els temes més repetits o els tipus de sentiment més exhausts.

Mr. Livingston Lowes havia fet la mateixa observació en remarcar com Chaucer sabé omplir de vida nova i fresca la monòtona convenció amb què els poetes medievals descrivien la beutat de llur dama; abandonant els clixés inevitables: la blancor del lliri, l'encesor de la rosa, la claredat del cristall, renovà graciosament la vella lletania.

Però el professor Ker no es limita a determinar la relació que existí entre Chaucer i l'Edat Mitjana, ans també procura precisar fins a quin punt l'influïren els primers símptomes de l'esperit del Renaixement. L'autor de «Form and Style in Poetry» no sembla pas compartir l'ardent entusiasme exclusivista que inspirà anys enrera a certs intellectuals aquell brillant període de la cultura europea. En tot cas no creu que pugui presentar-se com l'exacta antítesi de l'Edat Mitjana: «Ben sovint —diu, referint-se al Renaixement— en compte de llibertat hi trobeu convencionalisme, i un formalisme encara més deliberat i resolut». La manera com Chaucer evita aquest perill formalista es veu clarament en la seva utilització de la «Teseida», de Boccaccio: tot i que en recollí l'argument i fins traduí en part el poema, la seva fina intuïció crítica el decantà a prescindir d'allò que Boccaccio considerava fonamental: la seva forma. Chaucer recull la substància del poema italià i l'adapta lliurement a una forma pròpia, renunciant a la suggestió de la vasta tramoia èpica que empraren Virgili i Estaci.

III.—MATERIA I FORMA

Paul Valéry recordava, en una de les conferències que donà l'any 1932 a Barcelona, que en poesia el fons i la forma són inseparables. Una cosa semblant havia escrit Croce quan afirmà que «el poeta, el pintor al qual manca la forma, en realitat li manca tot, perquè es nega ell mateix, manca ell mateix». Però no havíem llegit encara en cap teoritzant d'estètica literària un anàlisi lúcid i comprensiu com el que el professor Ker aplica als problemes que s'arreceren sota aquest fenomen de la unió indissoluble entre forma i matèria en poesia, i en les belles arts en general.

L'autor de «Form and Style in Poetry» comença recordant que la paraula «forma» és un dels termes més comuns de la crítica literària, però també un dels més ambigus. Amb referència a la poesia, és emprat de maneres no solament divergents, sinó fins i tot contradictòries. Parlem de la forma d'un poema, parlem de la seva matèria o contingut: sembla que es tracta de conceptes ben diferenciats i correlatius. Però si examinem de prop el sentit d'aquestes paraules, veurem que no solament se'ns esmuny, ans també que es produeix entre elles un intercanvi, una traslació de conceptes. El professor Ker ho demostra referint-se al «Paradís Perdut», de Milton. ¿Quina és la matèria d'aquest poema, en contrast amb la seva forma? Hom contesta, naturalment, que la matèria és l'argument, el tema tractat, tota l'acció del poema, que hauria pogut descriure's o presen-

tar-se diferentment de com ho féu Milton. La forma és, doncs, la manera que emprà Milton per contar la història, els mots mateixos del poeta.

Però, des d'un altre punt de vista, igualment comú, és precisament l'esquema o argument allò que s'anomena forma, i els mots del poeta són la matèria amb què l'haurà d'omplir. En aquest cas la forma no és pas el que se us presenta immediatament, els mots que dringuen quan sentiú recitar els versos: és l'esquema originari amb què començà el poeta, el qual es descobreix quan examinem la seva obra fent abstracció de tot el que no sigui aquesta silueta interior. En realitat, doncs, es tracta de dos sentits perfectament oposats: la forma poètica, la que el poeta dóna al seu tema, considerant l'argument com a matèria o contingut, i la forma abstracta o lògica, que determina la seqüència o relació de les diverses parts de l'argument d'un poema. Aquesta darrera no pertany pas exclusivament, específicament, a la poesia, però n'és un aspecte important i constitueix un dels temes centrals de la crítica literària.

El professor Ker coincideix amb els teoritzants que més amunt alludíem quan afirma que en un poema «tot és forma». Coleridge va escriure un extracte en prosa del seu «Vell Mariner», però, en fer-ho, creà un nou producte artístic, ben diferent del poema. «Per bé que fos idèntic quant a l'argument originari, el sentit del poema és distint. Aquest no viu pas solament en l'argument, sinó en cada frase, en cada mot i en cada rima». La matèria separada de la forma és un fenomen

inconeugut en poesia, així com en les altres arts. Una fórmula matemàtica o mèdica pot expressar-se en qual-sevol llengua. La veritat científica és general; el pensament poètic, individual. «La finalitat de la poesia—precisa W. P. Ker—és produir quelcom que serà recordat com a distint de totes les altres coses que existeixen».

Però el gran crític anglès observa que no es pot comprendre íntegrament aquesta individualitat sense relacionar-la amb les tendències i els ideals comuns que constitueixen una part important de la història literària. L'obra d'art és, al capdavall, un compromís entre la moda, la tradició, l'escola, d'una banda, i el geni individual, d'altra banda. I l'autor de «Form and Style in Poetry» retreu diverses vegades, al llarg dels seus assaigs, la influència que han tingut les «formes abstractes»: epopeia, tragèdia, balada, sonet, fins en les creacions més destacades del geni individual. «No es pot comprendre—diu—la poesia de Milton sense conèixer la història del vers heroic, la ratlla de deu síl·labes, els seus models estrangers, la seva introducció a Anglaterra a través de Chaucer, el seu fracàs al segle xv, la restauració que en feren Wyatt i Surrey, i sense conèixer la influència de Marlowe, la història del vers blanc de l'època elisabetina, etc.».

Aquesta relació estreta que existeix entre les formes literàries genèriques i l'impuls creador personal explica la importància dels estudis prosòdics, que alguns troben avorrits, però que són «la ciència, no solament d'allò que ha estat compost en vers, sinó d'aquella mû-

sica fantasmal, desencarnada, que hi ha en la ment del poeta abans que el poema sigui creat».

IV. — LA MÚSICA ABSTRACTA

En efecte: no es pot pas considerar superflu l'estudi del ritme, del metre, de les formes del vers, perquè «han tingut i tindran sempre la més vital influència en l'obra dels poetes».

Es fàcil, segons l'autor de «Form and Style in Poetry», de fer amb aquestes formes una mena de joc de «bouts rimés», un enginyós exercici. Però no s'hi podrà esmerçar ningú, ni que sigui de la manera més mecànica, sense que hi hagi en la seva ment una evocació viva, una manera de pensar suggerida per l'estructura mètrica. El pensament ha de ballar al so de la música, ha d'obeir les regles i el desenrotllament que imposa la forma; així, doncs, aquesta no es limita a ésser un marc extern i mecànic: és adoptada per la ment del poeta talment com la tonada d'un ball esdevé el ritme dels que dansen. L'estructura abstracta del sonet, per exemple, es converteix en el pensament del poeta en un moviment nou, que s'acorda a una regla i a una mesura antigues.

En tractar dels problemes de la creació poètica cal retreure constantment el testimoni de Paul Valéry, que tan sovint reporta els preciosos resultats de la seva autocontemplació, del seu narcisisme líric. Recordem que en la conferència autobiogràfica que donà als Amics de

la Poesia, l'autor de «Variété» es referí al procés creador d'un dels seus poemes en termes que coincideixen substancialment amb l'observació del professor Ker quan deia que «el poeta té una tonada abstracta en el seu cap abans que s'iniciï el poema». I l'autor de «Form and Style in Poetry» precisa el seu pensament amb una imatge. El poeta «viu en un món que és com la Casa Remorosa de Chaucer, un món ple de veus; la seva ment és oberta i sensible a diverses melodies poètiques, que s'hi fixen sense paraules». Es tanta la importància que l'admirable crític atribuïa a aquesta «música abstracta», que, segons ell, (parlant d'una manera genèrica), el poeta que es disposi a escriure una obra sense una clara intuïció de la forma en què caldrà plasmar-la pot molt ben fracassar. Es cert que el Dant començà la «Commedia» com un poema llatí i que després es decantà per la llengua vernacla, així com Milton havia pensat d'escriure el «Paradís perdut» en forma de tragèdia i més tard preferí la de l'epopeia; però, malgrat aquestes excepcions il·lustres, el professor Ker ens diu que no hauria augurat cap èxit a un poema l'autor del qual vacillés entre l'estança de «The Faerie Queen» i el vers més lleuger de «The Lay of the Last Minstrel».

Un altre dels aspectes que donen interès a l'estudi de les formes poètiques és llur universalitat. L'autor de «Form and Style in Poetry» constata que la poesia és molt més limitada que les altres arts, pel fet d'emprar el llenguatge com a matèria expressiva. La pintura, l'escultura, la música, malgrat llurs característiques nacionals o locals, s'adrecen a un públic molt

més ample. Però la poesia té en les «formes abstractes» un element d'universalitat, més o menys independent del llenguatge, i que es troba en totes les llengües. W. P. Ker, posant a contribució la seva erudició vastíssima, assenyala coincidències formals en la poesia de diversos països i d'èpoques diverses, com per exemple, aquell tipus de vers ja conegut en l'antiga poesia grega i tan freqüent en els himnes medievals:

Pange lingua gloriosi prœlium certaminis

que és el mateix del «Pervigilium Veneris», el qual assolí una gran popularitat en la Roma antiga (ho demostra el fet que ja el trobem en les rudes cançons amb què fou celebrat el triomf de Cèsar), i, després l'adoptaren els poetes francesos i provençals i, amb menor freqüència, els anglesos. Sembla que és un dels versos que conserven més íntegrament el seu caràcter a través de les diverses llengües, i els seus períodes (4, 8, 16) s'adapten perfectament al ritme de les tonades i danses populars.

Segons la tesi de Ker, la història de les formes poètiques demostra que certs tipus de vers o d'estrofa no es propaguen pas per una imitació conscient entre els pobles diversos: són més aviat com esperits, com fantasmes de poesia que van d'un país a l'altre, i es possessionen ara i adés de la ment d'un poeta, i s'encarnen en mots de dring diferent, però adaptant-los a una idèntica estructura.

V.—LA DICCIÓ POÈTICA

Es interessant de comparar els capítols de W. P. Ker sobre els problemes de la dicció poètica amb l'assaig, igualment ric d'erudició i de bon sentit, que consagrà a aquest tema el professor Livingston Lowes. Entre els dos crítics hi ha molts punts de coincidència. Tots dos assenyalen la diversitat de tons de què és susceptible el llenguatge poètic i subratllen el fet que la poesia no es troba precisament en els mots, sinó en la manera d'usar-los. «Mots que havien estat emprats noblement —diu Mr. Livingston Lowes referint-se als poetes suggestionats per la dicció opulent del Romanticisme— foren considerats com a intrínsecament nobles, i els usaren perquè comunicessin a la poesia aquella noblesa que precisament la poesia ha de comunicar a les paraules».

Ker divideix els autors en tres grups, pel que es refereix a llur dicció. Hi ha els d'una dicció clara i senzilla, la poesia dels quals ens impressiona d'una manera que semblaria gairebé independent del llenguatge: és la poesia que Landor anomenava «diàfana», i Racine en fou un dels exponents més purs. Hi ha els d'un llenguatge ric, ornamental, d'una dicció «prismàtica», com Píndar i Milton. I, finalment, els eclèctics, que empren adés el registre simple, colloquial, adés la perífrasi complicada i el mot difícil (el Dant, Shakespeare). Ker observa que els poetes que es refien preferentment de la «lògica poètica» i defugen la dicció ornamental comu-

niquen més fàcilment una impressió d'unitat, la qual no és pas tan viva en els que solen usar un llenguatge de reflexos més rics, que tendeix a produir impressions fragmentàries. «Però d'això no cal pas deduir —afegeix— que als poetes sumptuosos els manqui coherència; alguns dels que empren un llenguatge radicalment distint del de la prosa figuren entre els pensadors més vigorosos i els constructors més acurats: Píndar, per exemple, a Grècia, i Milton a Anglaterra».

La poesia és, certament, proteica (Montoliu ho re-treia bellament temps enrera) i costa d'enquadrar els seus fenòmens canvians en el marc d'unes regles inflexibles. Es cert que la revolució que produí Wordsworth en la dicció de la poesia anglesa fou, en gran part, saludable, perquè combaté la tendència excessivament perifràstica i artificiosa del segle XVIII, la por a un llenguatge directe i senzill. Com recordava Mr. Livingston Lowes, «els més grans efectes de la poesia són sovint produïts sense usar ni una sola paraula que no pogués emprar-se en el llenguatge corrent», car la poesia és en molts casos tal com la definia Fitzgerald: «Una manera concisa i simple de dir grans coses». Però l'autor de «Convention and Revolt in Poetry» ens recorda també que el corrent poètic és susceptible d'intensitats i de coloracions diverses. Així com els mots d'aparença més vulgar poden ésser redimits pel foc de la imaginació i fosos noblement en un context poètic, els grans mestres han sabut trasmudar en poesia els recursos de llenguatge més intrincats, les al·lusions, les paràfrasis més sinuoses. El Dant, que no defugia l'ús d'adagis

dignes de Sanxo Pança, com, per exemple: «A l'església amb els sants, a l'hostal amb els golafres», empra, quan li convé, termes científics, artificis complexos. Hi ha una gran diferència entre els «poetes perifràstics» que no tenen res a dir i diuen amb mots afilligrats i difícils les coses més vulgars, i els grans mestres que «quan empren una dicció ornamental ho fan generalment per expressar una certa manera de pensar» (com el passatge del «Paradís» en què el Dant fa parlar el trobador Folc de Marsella): és a dir, cercant de produir, amb plena consciència artística, una impressió determinada.

VI.—IMAGINACIÓ I FANTASIA.

Diversos tractadistes han cercat de precisar l'essència de la imaginació i les seves similituds i divergències en relació amb la fantasia, però l'estudi més profund i minuciós d'aquest tema el trobaríem, potser, en un famós prefaci de Wordsworth (el dels «Poemes», no el de les «Balades líriques»). Segons Wordsworth, no basta amb dir, com ho féu W. Taylor en el seu llibre «British Synonims discriminated», que la imaginació és la facultat que ens permet de reproduir mentalment, d'una manera distinta, les impressions dels sentits i que la fantasia és la facultat d'evocar, i d'associar aquestes imatges internes: si fos així, l'una i l'altra no serien sinó modalitats de la memòria. La imaginació, de la qual, com deia Shakespeare, el poeta

«és tot compacte», no es limita a reproduir fidelment les imatges d'objectes recordats, sinó que les *modifica* i adapta amb veritable impuls creador. «Els processos de la imaginació —diu Wordsworth— es realitzen adés enriquint un determinat objecte amb qualitats que no tenia, adés abstraient-ne algunes de les que té realment i permetent així que reaccioni en la ment que ha realitzat el procés talment com si es tractés d'una cosa nova». Després ilustra el seu pensament amb exemples d'imatges independents i separades, i analitza també els efectes d'un procés imaginatiu que posa en joc diverses imatges, les quals, amb llur conjunció, es modifiquen mútuament. Heus ací els versos que cita:

*Tal com hom veu de vegades una pedra molt grossa
que reposa, arraulida, al cim pelat d'un pujol,
i tothom qui en passar se n'adona es pregunta
com ha pogut enfilar-se a aquell cim, i quan era,
talment que un diria que és una cosa vivent,
com una bèstia marina que eixí arrossegant-se
i reposa en un relleix de les roques, al sol:
així semblava aquell home: ni mort ni vivent
ni del tot adormit, en la seva extrema vellesa.
Immòbil el vell romaní, talment com un núvol
que no sent la crida dels vents, quan ben fort clamo-
[regen,
i es mou lent, tot plegat, si és que a moure's arriba.*

En aquestes imatges, segons el comentari de Wordsworth, els poders d'enriquiment, d'abstracció i de

modificació, que constitueixen l'essència de la imaginació creadora, actuen conjuntament, alhora d'una manera mediata i immediata. «La pedra —diu— és enriquida d'una certa vida, per atansar-la així a la bèstia marina; i aquesta, desposseïda d'algunes de les seves qualitats vitals per assimilar-la a la pedra. La imatge intermèdia que en resulta és tractada així amb l'objecte de dur la imatge primitiva, la de la pedra, a una més pròxima semblança amb la figura i condició del vell, el qual és desposseït de tants indicis de vida i de moviment per menar-lo al punt on els dos objectes s'uneixen i es fusionen en una justa comparança. I després del que hem dit, ja no cal comentar la imatge del núvol». La imaginació és, doncs, per a Wordsworth, aquella facultat unificadora de què parlava el seu amic Charles Lamb, «la que fa que les coses animades o inanimades... prenguin un sol color i es posin al servei d'un efecte únic». En canvi, la fantasia, (seguint sempre la tesi de l'autor del «Prelude»), per bé que evoqui, associï i combini, ho fa amb imatges diferents, o bé aplegades segons una llei distinta i amb un altre propòsit. La fantasia no requereix que les matèries que utilitza siguin susceptibles de modificació: en tot cas, la modificació és lleugera, limitada i efímera. Però la imaginació s'allunya de tot el que no sigui «plàstic, malleable, indefinit». La fantasia es refia de la rapidesa i profusió amb què escampa els seus pensaments i les seves imatges, i es vana de la curiosa subtilesa amb què sap rastrejar llurs afinitats recòndites. Si us pot guanyar al seu propòsit, tant li fa que sigui

inestable i transitòria la seva influència, que confia de tornar a posar en joc ben aviat. «Però la imaginació té consciència del seu indestructible domini».

W. P. Ker coincideix en molts punts amb la tesi de Wordsworth que hem intentat resumir. Relaciona el contrast entre raó i comprensió intuïtiva que es troba en la filosofia de Kant i en autors més antics, especialment en la filosofia grega. (Ja és sabut que també Sant Tomàs acceptà aquesta distinció quan digué que l'home és «*creatura rationalis*», mentre que l'àngel és «*creatura intellectualis, quia non per discursum sed simplici intuitu intelligunt*»). «La imaginació —diu Ker— va de dret i infaliblement a la veritat. La fantasia és analítica, discursiva, divideix el tema davant la ment i en recull els bocins, trobant semblances fragmentàries». Però, així com Wordsworth presenta el procés imaginatiu com a essencialment transformador dels objectes i gairebé sempre actuant a través de la metàfora o del símil, Ker el descriu més aviat com el do de penetrar l'essència íntima dels esperits i de les coses, prescindint, si cal, de tota comparança; és la intuïció immediata de la realitat que Henri Brémond distingia de la imaginació mateixa anomenant-la «*sensit poétique*», i en la qual trobava certes analogies amb l'experiència mística, tot i reconeixent l'abisme que separa el poeta del místic.

La fantasia és, doncs, un aspecte de l'esperit creador més pròxim al pur intel·lecte (en l'obra dels poetes anglesos del segle XVII anomenats «*metafísics*» abunden les imatges, les subtileeses, les acrobàcies d'esperit

típicament fantasioses); mentre que la imaginació és una modalitat essencialment poètica, supraintellectual, productora d'aquell «vertigen momentani del cor i del pensament» a què es referia Magnin, l'amic de Sainte-Beuve. Per això, si la fantasia és sovint complexa, sinuosa, plena d'estranyys colors evanescents, la imaginació —diu Ker— «pot emprar la dicció més senzilla, perquè ha trobat la veritat, ha trobat allò que pot commoure realment l'ànima humana».

IVAN BUNIN

Ivan Bunin pertany a l'estol d'escriptors russos emigrats després de la revolució de 1917. Com Merezhkovski, Z. Hippius, Balmont, Kuprin, Remizov i molts d'altres, fugí de l'horrible caos del seu país, que ell ha descrit amb tristesa esfereïda. «Allò en què degenerà la revolució russa —escrivia de París estant, en 1921— no ho comprendrà ningú que no ho hagi vist amb els seus propis ulls. Va ésser un espectacle absolutament insostenible per tothom qui servés encara una aparença d'home fet a imatge de Déu... Entre els fugitius hi havia la majoria dels escriptors russos més famosos; partien principalment perquè a Rússia els esperava una mort absurda, a mans de qualsevol bergant, embriac de desbordaments i d'impunitat, de pillatge, de vi, de sang, de cocaïna; o perquè, si no els mataven, s'haurien vist reduïts a totes les vergonyes de l'esclavitud, dins les tenebres, plens d'immundícies, esparracats, voltats d'epidèmies, exposats al fred, a les infernals tortures de la fam, envilits fins a l'extrem de no pensar sinó a satisfer llur estómac, perpètuament amenaçats de perdre el recer miserable que els estatjava i d'ésser llançats al carrer, d'ésser enviats a l'horror de les casernes, arrestats sense cap motiu, durament apallissats, insultats, amenaçats de veure ultratjades llur mare, llur germana, o llur muller — i tot això sense poder alçar un mot de

protesta, car, a Rússia, per la més lleugera paraula independent, no vacillaven pas a tallar-vos la llengua».

Ivan Bunin, nascut en 1870 a Voroneje, procedeix d'una antiga família de nobles camperols, estretament lligats amb la terra i el poble, que tenien llurs hisendes a les fèrtils estepes de la Rússia central, on els vells tsars moscovites, per protegir-les contra les incursions dels tàrtars del sud, constituïren una barrera de colònies, reclutades en totes les províncies del país. «Gràcies a aquesta circumstància —ha dit Bunin— en aquella regió s'ha format el més ric dels dialectes russos, i d'allí han sortit gairebé tots els gran escriptors, començant per Turguenev i per Tolstoi».

Bunin passà gairebé tota la infantesa i la joventut al camp, a les hisendes del seu pare. La forta passió per la pintura que sentí en els seus anys primicers ha deixat rastres innegables en la seva producció literària, a la qual es consagrà també ben aviat. Solia compondre els seus llibres a base d'obres en prosa i de poemes, alguns originals, d'altres traduïts de l'anglès. Entre les diverses recompenses que obtingué cal remarcar en primer terme el premi Púxkin, la distinció més alta que concedia l'Acadèmia Russa de les Ciències. En 1909 entrà a formar part dels dotze «acadèmics honoraris» (títol que correspon al dels «immortals» francesos), entre els quals figurava Lleó Tolstoi.

No obstant, trigà encara força temps a adquirir una certa notorietat. El mateix Bunin, en un pròleg autobiogràfic, explica les raons que s'hi oposaren. Durant

un llarg període, després de l'aparició dels seus primers contes, no publicà sinó versos, i es mantingué allunyat de la política; era un escriptor independent, que no es declarava ni simbolista, ni decadent, ni romàntic, i precisament, en aquella època, la sort dels escriptors russos depenia sovint de llur actitud. ¿Era un enemic del règim? Procedia del «poble»? ¿Havia estat empresonat, deportat? ¿Participava a l'aldarull, a la «revolució literària», que, seguint l'exemple de l'Europa occidental, es produïa aleshores a Rússia? A més, no freqüentava a penes els cercles literaris. Vivia sobretot al camp, i viatjava molt, per Rússia i per l'estranger: visità Itàlia, Sicília, Turquia, els Balcans, Grècia, Síria, Palestina, Egipte, Tunis, els tròpics... Però una sèrie d'obres, iniciada amb la seva famosa novella «El poblet», en les quals «pintava sense maquillatge embellidor els caràcters russos, l'ànima russa, la seva original complexitat, les seves bases clares i tenebroses, però gairebé sempre essencialment tràgiques», provocaren discussions apassionades en la crítica del seu país, entre aquells intellectuals que idealitzaven constantment el poble, els quals consideraren «despietades» les obres de Bunin, i, al capdavall, assolí un bell èxit de públic.

Alguns crítics han qualificat Bunin d'esperit «ombrívol i cruel», i ell creu inexacta aquesta definició. Confessa, no obstant, que ha trobat molta mel, però encara més amarguesa, en les seves peregrinacions món enllà i en les seves observacions sobre la vida humana. La realitat confirmà a bastament les vagues

aprensions que li inspirava la sort del seu país, així com la veritat de l'aspra pintura de la vida popular russa, que alguns trobaven exageradament enfosquida. Els terribles mots de l'Apocalipsi: «Vae, vae Babylon, civitas illa fortis», que serveixen de lema a una de les novel·les cabdals d'Ivan Bunin, «El senyor de San Francisco», li ressonaven constantment ànima endins —ell ens explica— mentre imaginava aquesta visió crua i sarcàstica d'una societat cruelment egoista, refinadament epicúria, o bé aquell altre conte igualment tràgic: «Germans», on retrata amb ombres d'aiguafort les misèries, els obscurs sofriments de les races oprimides. Era pocs mesos abans de la gran guerra, i Bunin pressentia «les inoïdes horrors i els abismes que descobriria en la civilització contemporània».

L'obra de Bunin té un sentit tràgic i amargant, però una profunda vena religiosa circula sota el sarcasme ombrívol i la feixuga tristesa de les seves pàgines, que adopten, de vegades, la solemnitat misteriosa de les velles paràboles orientals. Hi ha una viva esperança enmig de la tenebra. El mateix Bunin retreia com a símbol de la seva actitud espiritual aquelles belles paraules bíbliques: «Talment com el cérvol daleja l'aigua de les fontanes, la meua ànima s'afanya devés Tu, Senyor!» El sentit pregon de la seva obra es troba, doncs, ben lluny d'aquell mòrbid paladeig de la desesperació, d'aquell «lirisme de la futilitat» que caracteritza un dels escriptors russos que més han influït la literatura contemporània: Anton Txecov.

De Bunin podria dir-se allò que Kate O'Brien ha

dit de Turguenev: que els seus personatges semblen una emanació del paisatge que els volta. Hi ha també una compenetració íntima entre les figures i el medi en els llibres d'Ivan Bunin, gran evocador de paisatges i d'ambients, adés de l'estepa russa o de la clara dolçor italiana, adés de les nits ardents i oloroses dels tròpics (la seva evocació de Colombo recorda les millors pàgines de Morand o de Rudyard Kipling): penetrats sempre amb infal·lible intuïció poètica. Però així com Turguenev era un pintor de notes lleus, alades, un impressionista suggestiu, Bunin recorda més aviat la precisió abundant del holandès, té un estil que algú ha qualificat justament d'«estàtic». Així i tot, s'ha cenyit de vegades a un ritme més acusat, a una línia dramàtica més nerviosa, com en el breu conte «Un alè», que enllaça la tristesa de la mort amb els colors vívids i ardents de la juvenesa. L'evocació d'Olga Mestxerska —germana d'Almaïde d'Etrémont i de Clara d'Ellebeuse, les tràgiques heroïnes dels primers llibres de Jammes— representa un punt culminant en l'obra de Bunin, un moment de poesia inefablement amarga i tendra. La vella institutriu recorda els mots de la deixebleda morta a la flor dels anys: «Una respiració lleugera, un alè ben suau! I això jo ho tinc ben bé, no et cal sinó sentir-me respirar: ¿no és veritat, que jo ho tinc?» I el poeta comenta: «Ara aquest lleu alè s'ha dissipat, s'ha perdut encara en l'univers, en aquest cel núvol, en aquest vent fred de l'estació primerenca...»

OSWELL BLAKESTON

En comentar els primers fascicles de la revista «Seed», ja hem tingut ocasió de parlar d'Oswell Blakeston, un dels joves escriptors més destacats i més actius de l'avantguardisme anglès. A més de dirigir aquella vívida publicació literària, és un dels redactors de «Close Up», la important revista cinematogràfica que registra les inquietuds i les conquestes de l'art nou (és de d'ordre, però, que les seves pàgines, d'un innegable valor documental, no siguin íntegrament consagrades als problemes estètics, i que col·laboradors com Eisenstein puguin barrejar-hi tranquil·lament la teorització artística amb el proselitisme polític i les invectives contra «un absurd dogmatisme religiós» —certament, si existeix algú poc qualificat per atacar els dogmatismes són els que comparteixen la ideologia durament coactiva que serveix l'art d'Eisenstein).

Oswell Blakeston acaba de publicar un breu llibre de prosa: «Magic Aftermath», en edició limitadíssima (35 exemplars, dels quals només 25 han estat posats a la venda). És un volum estampat segons les normes de la tipografia nova, i la seva coberta, d'una simplicitat amable, sense gens d'esquerpa eixutor, pot figurar entre les millors dels gènere. Literàriament, no cal dir-ho, és també un llibre «up to date», per bé que

contingui una curiosa barreja de procediments estilístics: pàgines de monòleg interior, imatges i experiments de llenguatge a la manera de Joyce hi veïnegen amb fragments d'estil completament tradicional, que podrien ésser de Jane Austen. Però la coloració predominant de «*Magic Aftermath*» és ben bé d'ara: hi ha les inevitables allusions als «estranyes mosaics freudians», la suggestió cosmopolita, la fusió d'ironia i de tendresa que devem a Laforgue, l'entusiasta immersió en les pregoneses del subconscient i en els meandres de la memòria involuntària. Oswell Blakeston posa al seu llibre el subtítol d'«estudi romàntic sobre el trenat del temps», i el protagonista es complau, en efecte, a entrellaçar records d'èpoques diverses, a contemplar com les imatges d'un passat pròxim conjuren les d'un passat remot, lligant-s'hi amb fils delicadíssims. Això provoca contrastos patètics entre el món de la infantesa, ple de misteris dolços, i el de l'adult capriciós i cínic, personatge massa freqüent en la novel·la contemporània.

Una frase sentida per atzar a l'autoòmnibus: «La vaig veure ballar, estimada, en un catau de Madrid» suscita en la consciència de Paul, el protagonista, un viu corrent de records, i el perfil d'aventures llunyanes s'hi destaca clarament, amb cent matisos d'exaltació i d'amarguesa. Els personatges femenins que somriuen de bell nou a Paul, enllà dels anys, tenen una conversa singularment llibresca. Jane, com si hagués llegit amb eficàcia André Breton, arriba a escriure al seu amic un missatge ardent, brodat d'imatges sobrerealis-

tes: «Semblaves haver-te arrecerat darrera el vas. Vaig veure que el vidre es convertia en un enorme llac glaçat i, en la meua fantasia, jo hi patinava fent giragonses, per imitar la manera com el teus llavis formaven l'«O». Tu et planyies dient que t'havia tallat els llavis. Papallones, paraules, volavan eixint del cim del teu crani, que jo havia esberlat». Imatges així sovintegen en el llibre de Blakeston, tenyides de sadisme, d'humorisme truculent i macàbric. Suposo que Dalí trobaria aquesta deliciosa: «Espera que arribi la putrefacció i llavors les dents caigudes es convertiran en un piano i obtindrem un gran èxit a la sala d'espera dels dentistes».

Però hi ha un tema que es repeteix amb la insistència d'un «leit motiv» en aquest llibre de Blakeston: les metàfores marines i, amb preferència, submarines. Els ulls, entre el fum d'un cafè, esguarden com peixos lluminosos. Els dansaires floten damunt les bombolles musicals i resplendents d'aquell mar, o bé, en el «naufregi del tango», davallen fent giravolts, perduts en els translúcids abismes. I el somni porta de bell nou els amants pels pregons viaranys, entre els boscos d'algues «on els peixos neden perseguits per l'ombra d'altres peixos més grossos», i on «hi ha penons de fum dels vaixells que s'esmunyen a flor d'aigua». Aquest cicle d'imatges ens ha semblat simbòlic d'un estat d'esperit que caracteritza els sectors més frenètics de la inquietud contemporània: una tendència de l'ànima a tornar-se gelatinosa, invertebrada, a flotar com un pòlip en els corrents de la passió i del tedi.

En «*Magic Aftermath*» hem trobat la nova versió d'algunes imatges que llegirem en el recull de poemes publicat per Blakeston l'any 1932, sota el títol de «*Death While Swimming*» (K. S. Bhat, Londres). Les llàgrimes eren, en un d'aquells versos, «una càlida mar, damunt roques de viola». I en el llibre de prosa, el plor de Jane fa que Paul evocui «el mar, sobre una roca càlida: l'aigua passant sobre una roca negra i deixant la lluent». Però aquests ecos no delaten pas, al nostre entendre, cap fatiga imaginativa: ja hem vist que els trets característics d'Oswell Blakeston són, precisament, una forta imaginació i una ardent fantasia. Hi ha símbols, però, que persisteixen estranyament en la consciència d'un poeta: llur força íntima no sembla exhaurida en una sola expressió i adopten encarnacions successives al llarg de la seva obra.

A l'abundor de metàfores marines que assenyàvem en «*Magic Aftermath*» preferim aquesta breu imatge d'aigua dolça: «Londres sabia que la pluja li esqueia. Londres era un pont de dies sobre gotes de pluja». Però en els poemes de «*Death While Swimming*» el tema comporta directament la imatgeria del mar, i hi ha cent troballes de poesia autèntica. Algú plora, en aquesta encesa elegia, la pèrdua del bell amic que ha mort bo i nedant. La intensitat emotiva de Blakeston no és pas cosa corrent, com remarcava un crític, en la nostra època d'artifici i de sàtira. Si l'emoció es dissimula, de vegades, darrera un somriure d'humor, també agita sovint els versos amb un ritme

d'angoixa, també sap trobar una expressió directa, nua:

*Tu dius
que visqui mentre ets lluny
com si no fos la mort de no tenir-te.*

La vena elegíaca de Blakeston no defuig, a moments, aquell ampla fluir romàntic que, com ha dit Daudet, subjecta la poesia «a la llei de l'enorme»:

*La gran flor de l'instant s'obre en mi
Jo moc els peus nus en la terra, cercant la saba pregona
Un altre instant de força callada i la flor gegantina
El món travessarà
Per senyalar els teus llavis amb un pol·len ombrivol
Nit de sement d'estrelles, d'arrels, de pols terrosa.*

Però també s'encarna en els mots més senzills, sap infondre una emoció nova a les fórmules de cada dia:

*Vull que torni, que torni: no podrieu tornar-me'l
vosaltres, i com podré viure sense ell?*

Aquesta barreja de complexa imatgeria i d'ardent simplicitat és un fenomen que caracteritza altres autors d'avantguarda, com, per exemple, l'Eluard d'«A toute épreuve». Blakeston no pertany a l'estol dels simples cercadors d'imatges que han creat una zona de guspireig anònim i universal en la poesia contemporània. Enllaça estretament les imatges amb la línia bategant

de l'emoció. Fins els fragments de la seva elegia, que de bell antuvi ens semblarien deslligats, com aquesta breu seqüència d'aforismes melangiosos:

*Mans de cera en taules de vidre
Són l'infinit del Tedi
Màgia estranya vol dir l'oblit
De l'harmonia de portes que es tanquen
Dels plors, càlida mar en roques de viola
Màgia estranya vol dir un vas
De cendres, després que les roses
Es cremen i es tornen com pols,*

tenen un secret lligam amb el tema de l'elegia, s'hi enllacen amb misteriosa lògica, fil tènue de records al volt d'un present de tristesa.

En el llibre de Blakeston no manquen exemples d'aquell anònim guspireig que alludíem:

*Voldria lliscar en els ascensors astrològics dels raigs
de lluna,*

però el poeta té una habilitat remarcable a combinar aquests elements una mica agrisats amb les notes de la més pura tradició anglesa:

*Em creixerà un cabell d'algues sorrenques
I unes ungles vermelles de petxina
Perquè he parlat amb una onada solitària.*

O bé:

*Cada mati vaig dins la vall d'aquell país.
Trobo la nit encara sota les fulles baixes.*

I arriba, en certs moments, a aquella intensitat imaginativa que és patrimoni dels autèntics poetes de totes les èpoques, la zona ardent on es fonen l'ordre i l'aventura, la tradició i l'avantguarda, com en aquell passatge en què l'amic inquiet espera que apunti el dia, i escruta

El rellotge d'estrelles, cercant-hi el temps vermell.

EL CARÀCTER DE CERVANTES

I

Darrerament han aparegut dos substanciosos llibres sobre Cervantes. L'un d'ells, que delata una vegada més la vasta cultura i l'amatent sentit crític de l'illustre hispanista anglès Mr. Aubrey F. G. Bell, publicat com a extret de la «Revue Hispanique», sota el títol de «The Character of Cervantes»; l'altre és d'un exquisit escriptor castellà, Mariano Tomás, que ha sabut acostar-nos la noble figura de l'autor del «Quixot» amb tota la seva emoció humana, situant-la en un marc ple de vida, però «sense que la fantasia hagi desvirtuat la veritat dels fets», com succeeix en tantes biografies novellades. «Vida y desventuras de Miguel de Cervantes» (Editorial Juventud, Barcelona, 1933) és l'obra d'un poeta erudit, que manipula delicadament els fruits de la investigació històrica i els valora i completa amb envejable intuïció imaginativa.

Hi ha una coincidència innegable entre les imatges que sorgeixen d'aquests dos llibres, els quals tenen, d'altra banda, tonalitats ben diferents: el primer és un assaig predominantment polèmic, que recull recents interpretacions de la crítica sobre la figura i l'obra de Cervantes; el segon és una biografia que situa «l'emoció de vida» en primer terme. Però tant l'un com l'al-

tre revelen el caràcter tendenciós i la feblesa crítica de determinades interpretacions actuals. Com remarca molt bé Mr. Bell, els nombrosos documents descoberts en aquests últims anys per l'erudició cervantina i l'anàlisi sistemàtic que ha fet el senyor Américo Castro de l'obra i la mentalitat del gran escriptor, en comptes d'atansar-nos la seva figura, més aviat l'allunyen de nosaltres. Potser no és gens aventurat de suposar que la nova silueta crítica del caràcter de Cervantes ha estat, en part, influïda pel retrat que l'Acadèmia Espanyola acceptà darrerament com autèntic. «Aquest, certament —diu Mr. Bell— no és pas el Cervantes que somniàvem. L'imaginàvem, més aviat, semblant al retrat d'Antoni de Covarrubias, fet pel Greco; un rostre de serena desillusió i de filosofia humana. En el retrat d'Arbiol hi ha, sens dubte, una aguda intelligència, però també una certa expressió de vanitat i de petitesa, és una cara massa conscient i concentrada per relacionar-la amb el veritable humor, i no s'hi observa cap senyal de la humanitat penetrant de Cervantes, i ben poc d'allò que el Professor Fitzmaurice-Kelly anomenava el seu «transparent candor». Seguint la línia iniciada per Byron i per Ruskin (aquest darrer afirmava que l'autor del «Quixot» «es befà dels més sacres principis de la humanitat»), un dels representants més conspicus de la crítica cervantina d'avui, el senyor Américo Castro, en la seva obra «El pensamiento de Cervantes» (1925) ens dibuixa detalladament la figura d'un Cervantes fals i astut, «un gran disimulador», «ducho en hipócritas artimañas» i, segons aques-

ta interpretació, els nombrosos passatges en què el creador de Don Quixot exalça eloqüentment l'Església i confessa ardentment la seva fe, no serien sinó una tàctica untuosa i irònica. Car, com observa Mr. Bell, «és corrent entre els crítics moderns d'admetre que els escriptors espanyols dels segles XVI i XVII escrivien tenint constantment davant llur la basarda de la Inquisició; amb tot, un examen acurat d'aquests autors demostra que parlaven lliurement, i que, quan usaven la «tècnica cautelosa» de la Contrareforma, no ho feien pas per motius de por personal, sinó pensant en la nova multitud, heterogènia i incalculable, dels seus lectors».

El minuciós examen que fa Mr. Bell de les nombroses referències de Cervantes als hipòcrites i a la hipocresia demostren la feblesa d'aquesta reputació de falsedat que vol crear la crítica moderna a l'home que definí el cavaller com a «cortés y verdadero» i que va escriure en el «Persiles»: «Aunque la hipocresía suele andar lista, a largo andar se le cae la máscara».

II

Si Américo Castro ens presenta un Cervantes hipòcrita i astut, simulador refinat d'un sentiment religiós que no tenia, altres comentaristes li atribueixen una manca absoluta de sentit crític, una intelligença instintiva i ingènua. C. de Lollis, en el seu llibre «Cervantes Reazionario» (Roma, 1924), va escriure: «gli fece difetto in tutto e per tutto quello, che

è principale caratteristica umanistica, della critica», i R. Schevill fa una afirmació paral·lela quan pretén que Cervantes no posseïa «una mentalitat especulativa i la seva actitud envers els principis polítics i religiosos d'aquell temps era tan poc crítica com la d'un home del poble». I d'aquestes premisses conclou que l'autor del «Quixot» fou un artista purament espontani: «el seu art li venia naturalment i sense esforç». Però Mr. Bell, en front d'aquesta interpretació d'un Cervantes primari, objecta que l'autor de «La Galatea» sovint revisà la seva obra acuradament: ell mateix retreu com més d'una vegada tornà a escriure el començament d'alguns dels seus capítols perquè la primera versió no el satisfesia. També Mariano Tomás reconeix en Cervantes una clara visió crítica de la seva propia obra: «La «Segunda parte de El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha» — diu— comienza a escribirla Miguel con la conciencia de su genio, y cuando, ya más que mediada, tropieza con el engendro de Avellaneda, encuentra tan distante su «Quijote» del falso, que se mira como águila volando sobre el azul del cielo, mientras su sombra se arrastra entre breñas».

Ni ingènua simplicitat, doncs, ni simulació irònica i untuosa en el que es refereix a l'aspecte religiós de Cervantes. Cal admetre que posseïa una mentalitat rica i subtil, però tant injust com titllar-lo de simple, de purament espontani, seria acusar-lo d'hipòcrita. Les conclusions a què arriba Mr. Bell després d'una atenta exploració de nombroses interpretacions, paral·leles o divergents, ens semblen d'una innegable juste-

sa. L'obra de Cervantes revela «un home ple d'humor, ric de filosofia, desenganyat, però cavallerívol, religiós, patriota, generós i sincer; un home d'aguda intel·ligència crítica i de mentalitat subtilment complexa, content de la seva prudència i discreció, les quals no són pas l'ombra sinó el complement del seu coratge i del seu amor a la veritat: el mitjà per a la realització dels ideals que l'animen».

«Cervantes distingia perfectament en matèria religiosa, entre el que és diví i el que és humà: no ataca l'Església, sinó els seus ministres indignes; no blasma els pelegrinatges, sinó els falsos pelegrins... el clergue treballador, pobre, pràctic, discret, inspira a Cervantes simpatia i respecte». Mr. Bell observa que alguns passatges irreverents, com la referència a la «mutatio capparum», poden legítimament explicar-se com una irreverència merament externa que es troba sovint en gent molt devota. En aquest aspecte l'actitud de Cervantes ens recorda una mica el Guerau de Liost d'uns «Diàlegs clericals» que probablement romandran sempre inèdits, i als quals es referia aquella estrofa de les «Sàtires»:

*Si el llibre canta, del clergue típic,
tara innocent, pintoresca virtut,
mossèn lector, no esdevingueu sorrut.
Val més que romandre mut
predicà en el concurs hípic.*

Mariano Tomás remarca que les angúnies de Cervantes amb motiu d'un conflicte jurisdiccional entre

el poder civil i l'eclesiàstic, del qual ell va ésser víctima quan a Ecija recollia queviures per a la flota de Felip II, trobà eco en unes paraules iròniques del «Quixot»: «Con la Iglesia hemos dado, Sancho». Però no sembla legítim deduir d'aquestes ironies que la religiositat de Cervantes fos purament formal i simulada. El seu ingrés a la Congregació del Santíssim Sagrament, de Madrid, no és pas interpretat pel mateix Mariano Tomás com un acte de «táctica cautelosa»: «No puede creer que todo termine en la poquedad y miseria de este mundo — diu, — y siente renacer, si acaso no le quemaron siempre el espíritu en dulce fuego místico, las ansias de acercarse a lo divino, con rezos y penitencias, e ingresa en la Congregación de indignos esclavos del Santísimo Sacramento, fundada pocos meses antes por el trinitario descalzo Fray Alonso de la Purificación».

III

Tota una escola crítica (un dels seus representants més destacats és l'alemany L. Pfandl) ha pretès que l'objectiu explícit del «Quixot»: combatre els llibres de cavalleria, era un miralleig desorientador, perquè, en realitat, dissimulava una sàtira més profunda, que no tenia cap relació amb el fi que es confessava. Però, en opinió de Mr. Bell, la sàtira profunda derivava directament de l'objectiu confessat: Cervantes, destruint la fe popular en la veritat literal d'aquells llibres, cercava de «prevenir els seus compatriotes contra llur tendèn-

cia creixent, fatal en aquells temps moderns, d'empren-
dre gestes només possibles en un fabulós romanç de
cavalleria, empreses que, en la vida real i davant la
cruesa dels fets, només podrien dur al desastre. Aquest
és el missatge en el qual insisteix en tota la seva obra».

És innegable que aquest missatge pot aplicar-se
a diverses esferes de la vida. Si el «Quixot», com
remarca Mr. Bell, és un eco constant del consell de
Santa Teresa: «No hagamos torres sin fundamento»,
la seva lliçó essencial era perfectament adequada a les
circumstàncies polítiques de l'Espanya de Cervantes.
La tràgica empresa de la «Invencible», dirigida per un
mariner tan lamentable com el duc de Medina-Sido-
nia, el qual, comenta Tomás, «entiende poco de
jarcias y barloventos, no se ocupa de otra cosa que de
sus reumas y de que haya en los barcos *carne salada,
tocino y pescado, amén de harina*», fracassà en gran
part, per dir-ho amb mots de Quevedo, perquè «adole-
ció de abundancia de nobles novicios». Segons sembla,
més d'una empresa militar d'aquella època fracassà
per «la locura de su bisoña gente». «Podria, certament
afirmar-se —diu Mr. Bell— que «Don Quixot» fou
escrit com un comentari d'aquest text: «la bisoña gen-
te, los nobles novicios». Era un altre aspecte de la
mateixa vena satírica que inspirà a Cervantes, el
patriota adolorit, aquell famós sonet en què cantava
irònicament el triomf del mateix duc de Medina-
Sidonia, que entrà a Càdiç, sense cap batalla prèvia,
quan el comte d'Essex tingué a bé deixar-li lliures el
port i la ciutat:

*Y al cabo en Cádiz, con mesura tanta,
ido ya el conde, sin ningún recelo
triunfando entró el gran duque de Medina.*

Al costat d'aquesta lliçó de discreció i prudència, hi pot haver en el «Quixot» allusions que ens escapen, com ha insinuat, entre altres, el nostre cervantista Víctor Oliva, sàtires dirigides contra personatges concrets, coterporanis de l'autor (a més de les que adreçava a Lope de Vega), a la manera de les complexes paràboles polítiques de l'antiga lírica xinesa. Però la intenció central del llibre deriva directament del seu objectiu explícit: és una crítica no pas, genèricament, de l'exaltació humana, com pretenia Heine, sinó de l'exaltació presumptuosa i mal dirigida: «Sufre y calle el que se atreve a más de a lo que sus fuerzas le prometen». En aquest punt, les conclusions de Mr. Bell són també extraordinàriament ponderades.

Mr. Bell parla de la modernitat del «Quixot», diu que els seus personatges són tan vivents avui com tres segles enrera. Però, a la llum de les més recents experiències literàries, no ens colpeix solament l'eterna frescor d'aquelles figures, ans també l'ardidesa, l'esperit d'íntima modernitat que presideix la composició del gran llibre de Cervantes. No ja la barreja de les especulacions crítiques i filosòfiques amb els episodis imaginatius, l'humor, els elements autobiogràfics (fenomen que també trobaríem en altres obres del seu temps), sinó l'enginyós recurs d'uns personatges de ficció que critiquen llur pròpia novella i comenten

llurs pròpies possibilitats com a protagonistes: procediment que anticipa, en certa manera, Pirandello, i els recursos d'André Gide en «Les Faux-Monnayeurs», on un dels personatges teoritza sobre la utilització literària dels episodis de la seva vida.

I un altre dels aspectes més suggestius del «Quixot» és la transformació profunda que sofrí el seu protagonista en la ment que el creava: si, segons sembla, el propòsit satíric inicial era purament anecdòtic, cercava de ridiculitzar un pobre «hidalgüelo» d'Esquivias que es mostrà hostil als projectes matrimonials de Cervantes, aquest acaba per estimar tendrament el fruit de la seva imaginació prodigiosa: «Le tendrá más amor —diu Mariano Tomás— como hijo que nos honra con sus palabras y sus hechos, y al que se le ama por hijo y por discreto y hombre de bien». Cervantes acaba gairebé per identificar-se amb el ridícul heroi que nasqué, en un bell principi, d'un impuls satíric, el qual s'endolcí fins a confondre's amb l'amable somriure de l'humor: «Para mí solo nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para uno» fa dir Cervantes, en la darrera pàgina del llibre, a la ploma que creà el seu Quixot. És el fenomen més alt i més pur de l'humor, segons el concepte de Meredith: l'humor «que es pot identificar amb el seu objecte, divertint-se a bell cor amb la situació més aviat que oferint-ne cap solució determinada».

RONDALLES D'ANDERSEN

La nostra modesta contribució al bell volum de rondalles d'Andersen que Editorial Joventut acaba d'oferir als infants de Catalunya no ens ha de privar de remarcar amb orgull la incorporació a la bibliografia catalana d'aquest nou aplec del gran clàssic de la infantesa, en una edició que ofereix l'interès excepcional de les il·lustracions d'Arthur Rackham. L'artista anglès passà belles temporades a Dinamarca per impregnar-se de l'ambient que es respira en els contes d'Andersen: per evocar més vívidament els deliciosos interiors empostissats, amb els vells rellotges de porcellana i les arquees decorades amb florents policromies i aquells jardins amb roges anèmones al mig de la molsa i les altes i flairoses fagedes primaverals. Però Rackham copsà igualment tota la gamma íntima de l'esperit d'Andersen: ironia, tendresa, fantasieig delicat, dramatisme, reflexió amarga i lúcida, malícia somrient... Tot aquell món que, com ha observat recentment un dels millors crítics d'Andersen, té com a característica fonamental un verisme inatacable, una candorosa naturalitat: «Els seus follets i ànecs garlaires i pastorettes de porcellana, per arbitraris que siguin, resulten tan naturals com les papallones magenques a ple sol. El món d'Andersen és *únic*, no pas un món real amb gravats superposats del país de les fades.

Trobeu inqüestionables els detalls dels seus contes talment com les notes d'un minuet de Mozart. I, no obstant, en aquest món de «ballet», ell aboca una sorprenent varietat d'humor, de patetisme, de sàtira íntima, d'entramaliadura i de clar de lluna».

La vida d'Andersen té també alguna cosa de conte meravellós, i ja és sabut que ell mateix batejà així la seva autobiografia: «La màgica rondalla de la meua vida». En efecte: les vicissituds d'aquell pobre infant d'Odense, que, després de les més aspres lluites amb la incomprensió i amb l'obscuritat del seu medi, assolí els més tendres afalacs de la glòria, tenen, certament, alguna cosa de màgic. Però Andersen era d'aquells escriptors que trasposen en el món de l'art, voltant-la d'un halo d'or, la substància de la pròpia vida, i potser el perfum més intens de la poesia tendra i patètica d'aquella experiència no el trobaríem en les seves memòries, sinó en els seus contes, que són gairebé sense excepció, autobiografies més o menys velades. Ell fou l'«aneguet lleig», voltat de mofes, aclofat en un món hostil, que, al capdavall, revela la seva gloriosa condició de cigne. Segons sembla, dos dels seus símbols més insistents foren aquests: *blancor* i *fugida*. «El cigne —ha dit Stonier— fou per Andersen gairebé el símbol de la vida mateixa. Quan era infant solia sotjar els cignes feréstecs des dels boscos d'Holsteinborg, en llur vol cap al mar Bàltic, amb els colls estirats com els dels perdiguers de raça, i escoltava llurs crits misteriosos i dringants». Més tard veié altres cignes en els vells parcs dels nobles danesos que el

convidaven a compartir amb ells els lleures estivals en llurs castells magnífics: Gissselfeldt, Bregentved .. Veia la silueta blanca i solemne dels ocells a l'ombra dels grans arbres, i, contrastant la seva infantesa obscura i miserable d'ànec feréstec amb els afalacs d'aleshores, es meravellava de sentir-se talment un cigne aviciat, nedant majestuosament pel llac ombrívol.

Algun dia ens vagarà, potser, de comentar més llargament la vida d'aquest dolç poeta, amb motiu de la deliciosa biografia que n'ha escrit recentment Signe Toksvig: «The Life of Hans Christian Andersen» (Macmillan, Londres, 1933). Que l'homenatge dels infants de Catalunya, enllaminits per les versions incomparables de Josep Carner, algunes de les quals —i dels contes com «La donzelleta de la mar», més plens d'intenció i de poesia— s'incorporen a aquesta edició embellida pel talent d'Arthur Rackam, enriqueixi el chor d'admiració universal que ha suscitat l'obra d'Andersen (tràduïda a gairebé totes les llengües d'Europa i de l'Orient, sense oblidar la dels esquimals), i sigui un nou present al peu d'aquell altar de poesia que veuríeu fotografiat al museu d'Odense, el bell altaret que devots lectors japonesos enriquiren un dia d'ofrenes reverents, davant la somrient, melangiosa imatge d'Andersen.

GERTRUDE STEIN I LA CRÍTICA

I

La recent publicació de «The autobiography of Alice B. Toklas» (Harcourt, Brace. New York, 1933) ha donat actualitat a Gertrude Stein, una de les figures més discutides i més radicalment originals de les lletres contemporànies. Però no es tracta, en realitat, d'una autobiografia de Miss Toklas, sinó d'una biografia de Gertrude Stein. Aquesta relata la pròpia història en tercera persona, i des del punt de vista de Miss Toklas, la seva amiga i secretària. Si Boswell escriví la vida del famós Dr. Johnson amb ardent admiració de deixeble, Gertrude Stein ha decidit de convertir-se en el seu propi Boswell. Això, com remarca adés un crític, té evidents avantatges: es conserva l'ambient de culte fervorós amb què l'amic honora el geni, però és el mateix geni qui s'encarrega de l'estil, qui perfila la pròpia llegenda.

Nascuda a Baltimore, aquesta jueva alemanya estudià psicologia i medicina: William James la considerava com la més brillant de les seves deixebles. L'any 1909 publicà el primer llibre, «Tres vides», que duia per lema uns mots de Jules Laforgue, i passà gairebé inadvertit. És la història de tres noies: dues serventes alemanyes i una joveneta mulata. En l'època de la seva

publicació s'hauria qualificat de realista, però la crítica ha assenyalat l'enorme diferència que separa aquest llibre del realisme naturalista a l'estil d'un «Un coeur simple». Flaubert retrata la vella serventa com de lluny estant: en canvi, Gertrude Stein s'identifica estretament amb els seus personatges. La història de Melanctha, la noia mulata, es considera a Nord-Amèrica com un dels exemples més primerencs i reeixits de l'esforç que han realitzat els novel·listes de raça blanca per comprendre l'ànima del negre modern americanitzat. «Tres vides» influí autors tan importants com Eugene O'Neill i Sherwood Anderson. Aquest darrer aprengué potser en l'estil de Gertrude Stein les repeticions inlassables que recorden l'efecte poètic de les tornades en les balades populars, i «el mètode de contar històries mitjançant una sèrie de frases senzilles, d'una nuesa gairebé primària».

El segon llibre de Miss Stein fou una llarga novella, de prop d'un miler de pàgines: «The Making of Americans» (escrita entre 1906 i 1908). S'hi troba, segons Edmund Wilson, la intuïció clarivident dels elements varis i irreductibles del caràcter, qualitat que distingia els primers contes, «però ja — comenta Wilson — una mena d'autohimnosi ruminativa, un alentiment progressiu de la ment ha començat a mostrar-se en l'obra de Miss Stein com una degeneració grassosa de la seva imaginació i del seu estil».

L'estil de les darreres pàgines de «The Making of Americans» persisteix en els retrats psicològics de Picasso i Matisse publicats l'any 1912. Vegeu una mostra

d'aquesta vena «abstracta i insistent»: «Havia procurat d'estar cert que s'errava en fer el que feia i després, quan no pogué arribar a estar cert que s'havia errat en fer el que havia fet, quan s'hagué convençut completament que no podia arribar a estar cert que s'havia errat en fer el que havia fet, llavors se sentí realment cert que era gran i certament era gran. Certament tot-hom podia estar cert d'aquesta cosa: que aquell home era gran».

Però aquest estil, obès i avorrit, resulta encara intel·ligible: s'organitza, s'infla gradualment al voltant d'un esquelet, d'una estructura racional. Ja veurem a quin grau d'estranya nuesa arribà l'estil de Gertrude Stein en les seves evolucions successives.

II

En el tercer llibre de Miss Stein («Portrait de Mabel Lodge»), «sembla cercar a les palpentes els moviments instintius de la ment que es dissimulen sota l'artificiosa lògica convencional de la conversa corrent, i voler comunicar llurs ritmes i reflexos a través d'un llenguatge despullat del seu sentit ordinari».

L'any 1912 Gertrude Stein publica «Tender Buttons», el primer dels seus llibres que atreu realment l'atenció de diversos nuclis intel·lectuals: abandonant els ritmes llargs, sinuosos, ara escriu amb frases nervioses i breus. Viu a París, sota la forta suggestió de la pintura moderna. Gertrude Stein intenta, aparentment, que els seus concisos poemes en prosa siguin

l'equivalent literari de les natures mortes de Picasso i de Braque. Una juxtaposició gratuïta de paraules, «com els fragments no identificables d'una tela cubista». Heus ací el que duu per títol «Roses vermelles»: «Una freda rosa vermella i un clavell tallat clavell, un col·lapse i un forat venut, una mica menys càlid».

Ací, però, Miss Stein respecta encara a les paraules llur contingut. Més endavant, no contenta d'aquesta mescla calidoscòpica de mots encara significatius, ni d'una simple dislocació del contingut, assaja una poesia feta amb mots que ja no *signifiquen*, que simplement *existeixen*. El mot com a so pur, no com a símbol.

Edmund Wilson definí la intenció íntima d'aquest nou estil dient que Gertrude Stein, convençuda que les paraules tenen d'altres valors a més dels inherents a llur sentit, intentà de produir una mena de literatura que operés exclusivament a base d'aquests valors. Però Wilson es detura, amb gest descoratjat, a la frontera d'aquesta zona abstracta. Creu que la major part de la producció actual de Miss Stein ha de romandre absolutament inintelligible àdhuc per al lector simpatitzant. «Veiem les ones que s'eixamplen en la seva consciència —diu,— però ja no ens és facilitada cap clau que ens permeti descobrir l'objecte que s'hi ha enfonsat».

L'exegeta tenaç i clarivident d'aquesta darrera fase ha estat Marcel Brion, el crític francès que observa amb inlassable curiositat els fenòmens més diversos i significatius de la literatura contemporània. En un article que publicà l'any 1930 a la revista «Échanges»,

analitzava l'essència del que ell anomena «el contrapunt poètic» de Gertrude Stein. Segons Brion, les relacions que existeixen entre la poesia i la música han estat generalment enfocades en el sentit en què les entenia Verlaine:

De la musique avant toute chose...

és a dir, «en funció de la melodia, dels matisos, de l'absència de contorns netament definits. Els poetes que han volgut escriure *musicalment* cercaren l'ambient descriptiu, la virtut de l'imprecís, del fugisser, l'allusió, la semiconsciència, en un mot: el *flou*. Els músics que han interrogat amb preferència són Debussy i Chopin. Però la gran originalitat de Gertrude Stein consisteix a haver demanat una lliçó d'estil, de perfecció i de grandesa a l'«Art de la Fuga» de Joan Sebastià Bach».

III

«Tota continguda en ella mateixa —comenta Brion,— no esperant res del reflex ni de l'eco, acabada i endurida en el bell instant en què s'expressa, seguint en el seu desenrotllament uns arabescos que obeeixen la seva pròpia lògica, la poesia de Gertrude Stein, en el seu *contrapunt verbal*, obeeix el mateix desig de construcció abstracta i d'expressió integral que inspirà una fuga de Bach en l'ordre musical o un arabesc de l'Alhambra en l'ordre plàstic». És a dir: Miss Stein ha cercat en la música, no la boira incerta i dúctil dels

valors imaginatius, sinó la línia nua dels valors matemàtics.

La clarividència del parallelisme que formulava Brion l'any 1930 ha estat confirmada per una confessió de Miss Stein en el recent llibre autobiogràfic que alludíem: «Mitjantçant el refús de la utilització del subconscient, Gertrude Stein realitza una simetria que té una analogia estreta amb la simetria de la fuga musical de Bach». Doble clarividència, perquè, així com algun crític ha volgut emparentar els procediments literaris de Gertrude Stein amb els dels sobre-realistes (Desmond MacCarthy, per exemple, suposa que Miss Stein ha acceptat el mètode de l'escriptura automàtica), Marcel Brion remarcava, en l'article d'«Échanges», aquest refús del subconscient que l'autora de «Tender Buttons» assenyala ara com una de les directrius essencials de la seva poesia. «Aquesta poesia abstracta, voluntària, hiperconscient —escrivia el crític francès— es troba al pol oposat de la dels sobre-realistes. Tol allò que aquests reben i tradueixen com a objecte-instint, Gertrude Stein ho substitueix per l'objecte creat, creat amb tot el rigor d'un esperit, sense que la imaginació hi participi gens ni mica».

Poesia sense anècdota, doncs, poesia *sense sentit*. I no solament sense el sentit explícit, racional, que sovint també manca a la millor poesia, ans també sense aquell superior sentit poètic que és una síntesi indefinible de pensament, d'emoció, d'imatgeria i de música. En la poesia de Gertrude Stein el mot, buidat de tot concepte, de tota equivalència com a símbol, simple enti-

tat sonora, «no havent de trametre una imatge, un fet, una idea o un sentiment, no conserva sinó la seva força de xoc». Vegeu, per exemple aquest breu poema (cal dir que la poesia de Gertrude Stein resulta la més intraduble de totes, ja que, en encarnar-se en una altra llengua, la fidelitat al mot implica molt sovint el sacrifici d'un element essencial d'aquest nou art: els valors rítmics): «Ha fet, com ell ha fet, ha fet ha d'ésser com una muller té una vaca, una història d'amor. Ha fet com ésser com una muller té una vaca una història d'amor. Com una muller té una vaca, com una muller té una vaca una història d'amor. Ha d'ésser com una muller té una vaca una història d'amor. Ha fet com ésser com una muller té una vaca una història d'amor». El lector trobarà exasperant, naturalment, aquest poema. Cal confessar que en anglès no ho resulta tant, perquè l'arabesc rítmic compensa una mica el caos absurd, les repeticions inacabables. Segons Brion, per comprendre'l ben bé caldria recitar-lo amb acompanyament d'instruments de percussió, de tam-tams, per exemple, perquè la poesia de Gertrude Stein ens mena a una cosa encara més abstracta que la fuga: a la noció elemental, original, del ritme, i hom podria definir-la dient que és un conjunt de «ritmes purs».

IV

I així com l'autora de «Tender Buttons» ha intentat bastir una poesia que prescindeix del sentit dels mots, podria molt ben ésser que, en una nova etapa del seu

aspre camí «d'ascesi de la voluntat i de la sensibilitat», acabés creant un art de purs esquemes, de símbols linials que assenyalessin l'alternança de les percussions lleus i de les fortes, de les llargues i les breus, dels silencis... Alguna cosa així hem vist recentment en una revista anglesa d'avantguarda. Talment com ha volgut operar amb un llenguatge desproveït de significacions, podria cercar un ritme deslligat del llenguatge, crear una pura lírica de tam-tam.

Però, de moment, els seus poemes tenen encara quelcom més que aquest ritme fantasmal: els vesteix un mínim de carnadura melòdica. ¿S'ha assolit, per altra banda, la total eliminació del sentit que era en la intenció del poeta? ¿És possible d'abstreure el contingut de les paraules, de buidar-les eficaçment, de manipular-les com a so pur? L'operació mental de despullar els mots de llur essència evocadora i representativa, de llur simbolisme bàsic, radical, ens sembla una empresa gairebé sobrehumana. Els reflexos del sentit s'introdueixen, vulgues no vulgues, en aquestes arbitràries juxtaposicions de mots, es barregen amb els efectes de la música, del ritme. En el poema que citàvem més amunt, els mots «muller», «amor», «vaca», «història» no es resignen a convertir-se en so pur, i ballen l'absurda dansa que els imposa el poeta, no pas com a notes nues i abstractes, sinó amb llur inevitable bagatge d'evocacions, d'associacions.

En la poesia de Gertrude Stein s'esdevé un fenomen semblant al que observariem en certes teles cubistes, en les «Abstraccions» de Picasso, per exemple. El cu-

bisme (al qual Mr. Herbert Read, en la seva profunda apologia de l'art modern, recentment publicada —«Art Now». Faber & Faber, Londres, 1933— ha cercat curioses justificacions en l'estètica platònica), prenent l'objecte com a punt de partida, n'abstreu, «mitjantçant regles i esquadres», segons el mot de Plató, les línies i superfícies inherents. Crea així una obra que produeix un gaudi autèntic, i aquest gaudi «no depèn de cap manera de la representació de l'objecte, no és relatiu al seu ús o bé a associacions determinades, sinó que és sempre i naturalment i absolutament bell». Però si esguardem les «Abstraccions» de Picasso (vegeu, per exemple, les de la col·lecció Paul Rosenberg), observarem com en l'absolut de l'art, en el món clos i independent de l'obra desproveïda de tota intenció mimètica, s'infiltra encara, com subreptíciament, la relativitat de l'objecte; damunt la composició abstracta emergeix, ací i allà, un detall concret, representatiu: una boca, un ull, la silueta vaga d'un rostre... De la mateixa manera, el sentit que Gertrude Stein ha volgut eliminar dels seus arabescos verbals es barreja amb els ritmes abstractes, decora amb un miralleig d'imatges vives aquest món que ella voldria absolutament clos a la fantasia del concret, talment «com els purs entrellaçaments àrabs impossibiliten de cercar en llur joc de línies imatges d'homes, d'animals i de plantes, i es tanquen a tot el que no sigui la substància abstracta de la imaginació».

Però, prescindint del fet que hagi pogut o no realitzar-se en tota la seva integritat, el propòsit que

anima l'art de Miss Stein produiria l'evaporació absoluta de la poesia. Ens sembla indiscutible aquesta conclusió del gran crític anglès Mr. MacCarthy: «La idea que la substància de la literatura és una massa de mots que poden conjuminar-se com a còdois de color per fer-ne una mostra determinada, ensorra gairebé totalment el concepte d'allò que la fa valuosa als ulls de l'home».

TEATRE PUR

Marcel Brion publicà, no fa gaire, un intelligent comentari a l'assaig de Mr. E. E. Stoll «Art and Artifice in Shakespeare» (Cambridge University Press). Segons la tesi d'aquest llibre, els incomparables tresors de psicologia que la crítica ha descobert en el teatre de Shakespeare són una cosa secundària i potser irreal, una creació d'erudits i de filòsofs. Shakespeare és teatre pur. La seva obra fou principalment determinada per l'estètica de l'escena, per les exigències de l'acció dramàtica. La situació, afirma Stoll, no deriva pas dels caràcters, sinó que aquests han estat afaisonnats per respondre a una situació determinada. «El *conflicte* no seria, com en Racine o en Ibsen, un debat interior, sinó una combinació externa, una conjunció en l'ordre dels fets».

Seguint el camí iniciat pel poeta Robert Bridges en el seu estudi sobre «La influència del públic en Shakespeare», Mr. Stoll remarca que no podien oferir-se problemes metafísics ni qüestions de psicologia complicada al públic elisabetí que freqüentava el «Globe» o el «Cygne». Era un auditori avesat a espectacles simples, primitius, com les lluites d'óssos, i en el teatre cercava acció, molta acció. Per judicar Shakespeare cal, doncs, afirma el crític, situar-se en el punt de vista d'un anglès del temps d'Elisabet: no pas

enfocar-lo a través dels problemes i prejudicis de la inquietud moderna.

Però Marcel Brion, amb molt bon sentit, declara insuficient aquesta tesi, per bé que en molts aspectes sigui innegablement sòlida. «¿No 'és possible —es pregunta— que Shakespeare, escrivint per a un determinat auditori, els desigs i necessitats del qual coneixia, hagi transcendit, tanmateix, aquestes necessitats, potser sense donar-se'n compte, i hagi dut el problema a un pla molt més elevat i complex que el que desitjaven els espectadors del «Globe»?» Reduir l'estudi de Shakespeare a les qüestions de tècnica escènica és una orientació evidentment parcial, que no pot tenir ambicions totalitàries. En Shakespeare hi havia, en primer terme, l'home de teatre —¿qui ho nega?— però en la seva obra hi ha també una riquesa poètica incomparable i una intuïció psicològica esbalaïdora.

Com ha observat un crític, el públic fretura, en realitat, més del que li sembla. Diríeu que no reclama sinó una manipulació més o menys tosca dels artificis que desvetllen emocions primàries: tristesa, amor, pietat, indignació, sentit d'aventura. «Però això no és sinó l'instrument que maneja l'artista per crear i satisfer les necessitats més altes, més delicades. El públic elisabetí volia sang i tempestes: Shakespeare agafà la matèria prima del melodrama i li donà «Hamlet»... Car el públic acceptarà el que li ofereixi l'artista, si aquest és prou gran i prou assenyat per bastir les seves obres en un terreny que sigui comú a les masses i a les seleccions».

La tesi de Mr. Stoll, en molts punts interessantíssima i elaborada amb innegable probitat, té l'inconvenient de les simplificacions crítiques excessives. Així, un altre erudit, Mr. G. Wilson Knight, en el seu assaig «The Shakespearen Tempest» (Oxford University Press) intenta un anàlisi de Shakespeare a través de la imatgeria, i estableix una polaritat d'imatges a base de dues categories fonamentals: les referències a la tempesta i les referències a la música. Però algú li observà, amb justícia, que en l'estudi de la poesia resulta arriscat de considerar la imatgeria independentment del moviment i del ritme. És un error semblant al dels qui imaginem que la poesia resideix únicament en el so, en la música dels mots, i obliden l'enorme importància poètica del que Herbert Read anomena «reverberacions mentals». La meravellosa complexitat de l'art no s'adapta fàcilment a les fórmules simplistes.

LECTURES

El professor Denys Thompson acaba de publicar un preciós assaig sobre educació literària: «Reading and Discrimination» (Chatto & Windus, 1934). Com un altre llibre que Mr. Thompson escriví temps enrera, en col·laboració amb Mr. F. R. Leavis, aquest breu volum s'inspira en el desig de contribuir al desvetllament del sentit crític, tan amenaçat d'esvair-se avui dia en la hipnosi d'una cultura de masses «El que hom llegeix importa avui més que mai — diu en el pròleg, però el criteri selectiu costa com mai d'adquirir. L'individu és atacat durament com no ho fou en cap altra època històrica; tantes coses reclamen la seva atenció, que no és pas estrany de veure'l, al capdavall, desposseït de tota facultat de discerniment i de tria »

L'assaig de Mr. Thompson, mitjançant un hàbil estudi comparatiu de textos antics i moderns, aspira a afinar les eines de l'anàlisi: a educar el lector perquè, a través d'un determinat fragment literari, sàpiga discernir la qualitat de la ment que el creà. «Fins en l'ordre material — remarca— és desitjable una disciplina orientadora de les lectures: l'anunci sovint enganya i corromp el gust de la gent, i la democràcia no reïx perquè les grans masses són fàcilment manipulades a

base de mots: no saben donar-se ben bé compte del que fan els polítics i la premsa».

Un dels capítols més interessants del llibre és el que es refereix a la poesia contemporània. L'autor no creu que l'obscuritat de què aquesta es veu sovint acusada sigui major que la de Shakespeare o la de Donne, i atribueix, en gran part, el seu caràcter esotèric al fet que el poeta d'avui té consciència d'adreçar-se a un públic intel·ligent i reduït. Però Mr. Thompson reconeix que això no és cap símptoma agradable per a una cultura. S'imposa, doncs, no pas ajupir la poesia fins al nivell del poble, sinó «assegurar que els qui revelen de bon principi un talent per a l'art, es trobin en condicions de desenrotllar-lo».

Segons el professor Thompson, els prejudicis d'una educació literària parcial i mal orientada expliquen la incapacitat d'apreciar la poesia contemporània en què es troben molts lectors relativament cultivats. Llur educació els ha avesat a un tipus únic de temes i de convencions poètiques (rossinyols, etcètera) i no poden imaginar una poesia elaborada amb materials diferents. Però Mr. Thompson sap veure també que aquesta fallàcia tendeix avui a ésser substituïda per una fallàcia complementària: si algú té els rossinyols per un ingredient poètic imprescindible, hi ha també qui considera com a temes essencialment poètics l'electricitat i els tractors. Existeix, certament, un nou Romanticisme, del qual els tractors serien un símbol adequat. Però és ben possible que alguns d'aquests poetes que consideren com la forma més alta d'evasió

imaginativa una llarga processó de màquines agrícoles, divinitzades per la nova lírica russa, s'aturin el capvespre vora un lilà (tímidament, com qui fa una cosa incorrecta) a escoltar els rossinyols.

ARNOLD I GIDE

Mr. Chauncey Brewster Tinker, Professor de Literatura a la Universitat de Yale, ha publicat recentment un curiós article sobre els plans literaris de la joventut de Matthew Arnold. Aquests projectes daten de començos del 1849, quan la poesia constituïa el seu interès predominant. La situació del poeta en el món modern era el tema central de les lletres que Arnold escrivia al seu gran amic Clough durant aquell període. «Aquests són uns temps maleïts —li deia—. Tot es conjura en contra nostre: l'alt nivell que ha assolit la ciència, la difusió del luxe, el nostre enervament físic, l'absència de grans temperaments, el contacte inevitable amb milions de personalitats minúscules, els diaris, les ciutats, els amics superficials i dissoluts, els moralment desesperats com Carlyle, i nosaltres mateixos, i la consciència anguniosa de les pròpies dificultats». En front d'aquest caràcter múltiple i anàrquic del món que el volta, el poeta ha d'esforçar-se a assolir dues coses: unitat d'objectiu i claredat de visió. Així es planteja Arnold el seu problema. Tot el seu esforç s'adreça a imitar aquelles poques «ànimes heroiques» que han triomfat del món: Homer, Epictet, Shakespeare, Sòfocles. Parlant d'aquest darrer, Arnold havia escrit, ben jove encara, un dels seus versos que més tard es feren famosos. Sòfocles era aquell

Qui veia amb fermesa la vida, i la veia tota sencera.

Per a Arnold «el defecte dels poetes moderns és realment un defecte moral —comenta Mr. Tinker,— com posteriorment havia d'afirmar en diversos passatges prou celebrats. És, en el fons, una manca d'ardor espiritual el que ha impedit als poetes d'assolir, no solament un alt seny, sinó aquell pla més elevat d'inspiració que és la visió de la unitat de la vida».

Els temes de poesia que Arnold apunta en aquests projectes juvenils exhumats per Mr. Tinker (la majoria dels quals, més o menys transformats, cristal·litzaren en obres posteriors) dibuixen clarament l'actitud d'una «ànima heroica en front de les múltiples temptacions que voldrien fixar-la i «limitar-la». Hi ha el tema d'Empèdocles, l'home que rebutja el sentiment religiós com una limitació; hi ha el tema d'Eugènia, o el refús de la passió amorosa: ni la més gloriosa forma de l'amor —diu Arnold— resoldria al poeta l'insoluble enigma. I així Arnold paladeja un instant el gust de les temptacions que el solliciten: sent i rebutja l'atracció del claustre, l'atracció del «pessimisme alexandri», de la nigromància, del magnetisme (en aquella època les experiències del Dr. Mesmer apassionaven l'opinió europea).

L'actitud del poeta anglès ens ha fet pensar en l'autor de «Les Nourritures terrestres» i de «La porte étroite». Però l'ànima «joiosament innombrable» de Gide cerca la llibertat per un procés d'acumulació, d'acceptació frenètica, organitzant en el seu esperit la

coexistència d'idees i passions oposades. «Cada vegada —ha dit Jacques Rivière— el veiem enamorat de més coses, lligat a més idees, a més éssers, menys definitiu que mai». No tria, perquè no vol limitar-se: vol sentir en tota la seva ardor la febre nietzscheana de la vida que el crema. Arnold, en canvi, es reserva, es nega; per no restringir el seu horitzó segueix un procés eliminatiu. Però, al capdavall, ni Gide ni Arnold no semblen satisfets d'aquesta llibertat, pletòrica o buida. «M'he alliberat, és possible —diu l'heroi de «L'Immoraliste»,— però què hi fa? Aquesta llibertat sense esmerç em fa sofrir». I el poeta de «The Scholar-Gipsy» es plany també de l'intim desert en els seus versos. «Nosaltres —diu,—

*mig creients en les nostres creences d'atzar,
que mai pregonament no sentírem, ni hem volgut
[clarament,
i que mai no fruitàrem cap obra de la nostra interior
[lucidesa...»*

L'acceptació febril i el refús implacable lleven en aquests dos esperits el mateix fruit de cendra. I és que, com deia Rivière, no és possible de viure tota la vida sense triar, sense preferir.

UN POEMA D'ARCHIBALD MACLEISH

En un dels recents fascicles de «The Bookman» el caricaturista Thomas Derrick publicava un dibuix en què, contra un fons de columnes que s'esfondren, de rascacels incendiats, de gent armada que avança tumultuosament amb una gran bandera, sota un cel ratllat per un vol d'avions, es destaca en primer terme la figura d'un vell erudit, calb, arrugat, les celles arrufades, amb ulleres vacillants, assegut entre un escampall de llibres i absort en la lectura d'una vella gramàtica, tot arraulit sota una ombrella enorme, grotesca, que li veda la visió del fons agitat. El dibuix porta aquest epígraf: «Un home de lletres cultivant la indiferent isolació en un món que es desintegra».

La sàtira de Derrick suscita l'antic problema que ha inspirat «La Trahison des Clercs». L'art, la intel·ligència ¿han de servir, han de contaminar-se en el doll de la realitat tèrbola, o bé han de brillar ben enlaire, com un estel pur? No tothom comparteix l'opinió de M. Julien Benda. El crític anglès R. D. Charques, autor d'un llibre molt discutit: «Contemporary Literature and Social Revolution», s'esforça a demostrar que les lletres no són pas essencialment incompatibles amb la propaganda, política o d'altra mena. Però (deixant de banda la complexa qüestió del proselitisme), l'art, la poesia ¿han de reflectir el medi, les angúnies, les

passions, els problemes contemporanis, o bé han de crear illes, núvols de somni? La forta agitació política i bèl·lica de l'època de Safo no torba pas la poesia d'aquella «noia de dolç somriure, la que enllaça violes», i inspira, en canvi, els «Càntics de sedició» d'Alkaios, aspres crits de combat que enardiren el partit aristòcrata. Pedro Salinas retreia ara mateix el cas de Garcilaso, el poeta i soldat que participà activament en les lluites de l'Espanya del segle XVI i que ens llegà una poesia incontaminada, una poesia d'Arcàdia enyorívola. Malraux, les novel·les del qual, segons Pierre-Quint, «són magnífics poemes de guerra i d'amor», a l'inrevés de Garcilaso, recull els temes del seu art al bell mig de la lluita, del xoc tràgic de la vida contemporània, i precisament a l'indret on els odis, les cobejances agafen més virulència, a la Xina «explorada pels teoritzants del nous sistemes socials, terra de contraban i de corrupció, de la baixa i de l'alta política, dels negociants aqueferats i dels industrials poderosos». I un poeta com T. S. Eliot ha pogut també reflectir en uns versos recents les múltiples angoixes que oprimeixen el governant d'avui, les «dificultats d'un estadista» en la presó enervant de mil problemes, sospirant per un instant de quietud:

*Allí el xuclamel obre les seves ales, allí la clemàtide
s'inclina sobre el llindar...*

Però una de les contribucions més recents a aquest art que emmiralla la realitat contemporània és el bell

poema d'Archibald MacLeish que duu per títol: «1933». En la seva pintura vívida, dramàtica, el poeta americà confronta el caos d'avui amb el món, ombrívol o clar, de la poesia homèrica. El versos tenen una línia austera, però plena de la intensitat que caracteritza aquest gran líric. Compara el món d'avui amb l'Infern on Ulisses trobà el seu company Elpenor:

*L'indret que jo crec que és l'Infern, pel
Fred i pels crits i pel rebolcar-se
De reis, ducs, dictadors,
Herois, cabdills de ciutats,
Clamorejant parlaments des de llurs balconades...*

Ulisses pregunta, entre el caos modern, qui li signaria el camí de la pàtria. El consell del poeta és una lliçó d'individualisme, d'esforç, de coratge: la trobem massa humana, massa refiada, sense cap fons metafísic. Però els versos canten meravellosament:

*Feu vela a ple sol, mar enllà,
Fins que arribeu a una platja ben neta,
I us vindrà al rostre una flaire de pins,
I hi haurà brucs i un herbei amargant
I les aloses que es llancen damunt la ressaca
I roques vermelles tot just a flor de les ones...*

Però aquest camí no mena pas a la pàtria d'antany, a Ítaca: cal fer foc nou, bastir una pàtria nova:

*No heu de fer sinó travessar aquell indret
I avarà el vostre vaixell i allunyar-vos,
Treballant amb els remes i menats
Per la força plena del vent i avançar i
Dur-vos a una pàtria novella,
A una terra novella, a un oceà
No mai navegat; no a Ítaca,
No als vostres llits, ans a la mig ressecada
Alga marina dessota de l'arç, i a les
Gavines i a un altre matí...*

En aquest admirable poema (algun dia comentarem la frescor sorprenent, la força primària dels mots en l'estil poètic de MacLeish), les passions i les angoixes del present s'entrellacen amb els nobles ecos del passat i amb la imatge trèmula d'un món nou, d'una aspra conquesta humana. I és que la poesia, com ha remarcat Garcés recentment, pot ser d'emmirallament o d'evasió, pot prendre indistintament la seva substància del món de la realitat efectiva i del món de la possibilitat o del sòmn.

TRES SEGLES DE CIÈNCIA

Basil Willey, professor de la Facultat d'anglès a Cambridge, ha publicat recentment un estudi sobre el pensament del segle xvii en relació a la religió i a la poesia (1). No podríem pas subscriure el relativisme filosòfic de Mr. Willey, que sembla atribuir a les idees una validesa merament circumstancial i una base essencialment emotiva, però el seu assaig és admirable en molts aspectes. En resumir-ne els punts essencials, podem a penes subratllar la rica diversitat del seus temes: filosòfics, teològics, científics, literaris, i la sagacitat amb què l'autor sap destriar la influència de la ideologia predominant d'aquell període, fins en la mateixa trama de reaccions que intenten d'oposar-s'hi.

Un dels fenòmens característics de l'època fou el refús del pensament escolàstic. En la Renaixença veuríem el punt inicial d'aquest canvi d'orientació que Mr. Willey anomena «transferència d'interessos»: hom abandona gairebé totalment la reflexió metafísica i es consagra a l'experimentació científica. Durant el segle xvii no interessen a penes les preguntes típiques dels infants: «¿Qui ho ha fet?», «¿Per què?», preguntes que delaten una profunda necessitat humana: el desig

(1) «The Seventeenth Century Background» (Chatto & Windus).

d'una fórmula que expressi la *qualitat* de les coses. El segle XVII s'interessa pel «com», no pel «per què»; cerca de precisar una visió *quantitativa* de la realitat. Les reflexions sobre els grans temes metafísics: essència i existència, causa i fi, queden al marge de la nova investigació apassionada.

Sant Tomàs, seguint l'orientació d'Aristòtil, tracta el moviment com una branca de la metafísica: vol saber per què es produeix, no com es produeix. Explica el moviment referint-lo a les nocions de «potència» i «acte». En canvi, Galileu encarna, en aquest punt, la tendència moderna pel fet, no de refutar Sant Tomàs, sinó de prescindir-ne. «El moviment pot ésser allò que afirma el Doctor Angèlic; Galileu, però, llançarà pesos des del cim d'una torre i els farà rodolar per plans inclinats per veure què s'esdevé... consagrarà les seves energies, no pas a l'elaboració de teories congruents amb un esquema racional, sinó a *mesurar* la velocitat dels cossos en llur caiguda...»

Però en determinats pensadors d'aquell període la investigació científica i l'interès metafísic convivia encara. Sir Thomas Browne representa vívidament aquest moment d'equilibri. L'autor de «Religio Medici» posseïa una mentalitat *amfibia* (segons un mot que li era car): podia passar, amb àgil llibertat, d'un món a l'altre, en l'esfera del pensament o de l'emoció. Com en el cas de Leonardo da Vinci, la ciència i la poesia, la filosofia i la religió eren per ell interessos coexistents. Browne podia enriquir la ciència amb imatges poètiques o introduir un símil matemàtic en un pas-

satge de meditació religiosa. La seva ment, la seva sensibilitat complexa posaven a contribució el Cristianisme i la mitologia, la ciència experimental i el pensament escolàstic. Mr. Willey observa que la impressió emotiva que produeixen els escrits científics de Browne prové del fet que les seves explicacions eren fonamentalment escolàstiques. Segons aquell mètode, un esdeveniment físic solia ésser explicat en termes que suposen l'atribució de reaccions humanes: antipatia, simpatia; *fuga vacui*, o per l'operació d'alguna «qualitat» o «esperit» innats. Browne es pregunta, per exemple, «si tots els coralls foren primitivament d'una substància de fusta i després canviaren; o bé si alguns d'ells no ho foren mai, sinó que, gràcies a l'*esperit germinatiu de la sal*, van poder, tot i llur naturalesa pètria, destriar-se i treure branques».

Però a la llarga s'accentua la tendència a l'exclusió dels interessos metafísics a favor dels científics, i es consuma el divorci amb totes les formes del pensament escolàstic. En conjunt, les directrius intel·lectuals dels segles xvii i xviii, a Anglaterra i a altres pobles, descarten com a fictícies les plasmacions mentals que no fossin les «idees clares i distintes» de les matemàtiques i de la nova filosofia, la qual era alhora desfavorable a molts dels conceptes religiosos tradicionals i desvaloradora de l'expressió poètica.

Ve un moment que la ciència segrega el que Maritain ha anomenat una «metafísica vergonyant». Obsessionada en la investigació d'un determinat ordre de realitats, acaba per negar tota bel·ligerància a les veri-

tats d'un altre ordre, i la «rehabilitació de la Natura» de Bacon va a parar, com és sabut, al materialisme, al determinisme i a l'ateisme virtual de Hobbes, contra la filosofia del qual reaccionaren els platònics de Cambridge. Però era tan indefugible la pressió del clima intel·lectual de l'època, que el poeta i teòleg Henry More, campió de l'esperit, «sembla, almenys de primer antuvi, retre un tribut inconscient a la sobirania de la matèria, ja que només pot defensar la realitat de l'esperit atribuint-li extensió, la qual hom tenia per atribut peculiar i essencial de la matèria».

El concepte teològic de l'home és substituït pel concepte humanístic. La ciència, que, en un moment donat, pogué menar l'esperit pels viaransys de l'emoció religiosa, ha esdevingut un simple instrument al servei de la puixança humana: es proposa, segons frase de Bacon, «eixamplar els límits del poder i de la grandesa de l'home». Més tard, ha escrit Pau Lluís Landsberg, «aquella esperançada adequació de les lleis matemàtiques a la realitat no és ja per al modern una meravellosa revelació natural del *logos* diví, ans només una palanca per moure el món».

Després de tres segles de ciència, el pensament contemporani enyora l'ordre de veritats que investigà la filosofia escolàstica. És prou coneguda ací la renaixença tomista que han iniciat certs pensadors francesos, sobretot Maritain, el P. Sertillanges i els grups dels «Archives de Philosophie» i del «Musseum lessianum». Josep Palau comentava fa poc el magnífic assaig de Gilson sobre la filosofia medieval. Però Mr. Willey retreu en

el seu llibre alguns aspectes no tan coneguts de l'interès que el tomisme desperta actualment a Anglaterra. Recorda la dura crítica que féu T. E. Hulme de les tradicions humanistes i científiques derivades del Renaixement, i comenta un recent assaig de Christopher Dawson (2), del qual cita aquests mots: «La ment occidental s'ha apartat de la contemplació de les realitats absolutes i eternes per consagrar-se al coneixement de les particulars i contingents. Ha convertit l'home en mesura de totes les coses i ha cercat d'emancipar la vida humana del món sobrenatural. En comptes d'estar subordinat a principis espirituals el conjunt de l'ordre social i intel·lectual, cada activitat ha declarat la seva independència, i veiem la política, l'economia, la ciència i l'art organitzant-se com a reialmes autònoms, que no reconeixen la sobirania de cap poder superior».

Però el desig de superació d'aquest estat de coses tan lúcidament diagnosticat per Mr. Dawson, jove intel·lectual catòlic, també el trobaríem en sectors ideològics ben allunyats del seu. La ciència no es mostra tan arrogant i optimista com temps enrera. Un astrònom, no pas ortodox, Mr. R. A. Sampson (3), reconeixia recentment la limitació i la incertesa dels mètodes científics i proclamava sense reserves la primàcia dels valors morals. El mateix llibre de Basil Willey és, en aquest sentit, un bon símptoma. En recordar que el

(2) «Christianity and the New Age» (Sheed & Ward).

(3) «Science and Reality» (Ernest Benn Ltd.).

coneixement implica una receptivitat submisa (el que Keats anomenava «negative capability»), una «submissió a l'objecte», el crític afirma que existeixen dues menes d'humilitat: la de l'esperit religiós, que s'humilia davant de l'«Ésser», i la del científic, que s'ajup davant del «devenir», i reconeix que la humilitat de Sant Tomàs era, certament, d'una qualitat més important que la de Bacon.

EL TERCER MR. JOYCE

Sota aquest títol, Ronald Symond ha publicat, en un dels recents fascicles del «London Mercury», un curiós comentari a la novella en què treballa actualment James Joyce: «Work in Progress». Al costat de «Dubliners» i del «Portrait of the Artist as a Young Man», els llibres de la primera fase de Joyce, escrits en «l'anglès que la gent parla», «Ulysses» —observa el crític— diríeu que és obra d'un altre home. Però en «Work in Progress» l'autor desenrotlla tan fantàsticament les tendències d'«Ulysses», que la famosa odissea de Bloom sembla, per comparança, d'un estil senzill i clar.

«Els crítics —diu Mr. Symond,— tant els estrangers com els anglesos, han estudiat llargament Mr. Joyce, però cap d'ells no l'ha pogut «situar». Tant si els plau com no la seva obra, cap d'ells no pot posar en entredit el seu caràcter únic. No hi ha manera de situar un escriptor que és una barreja de Gilbert, de Lewis Carroll, de Rabelais, Dante, Bruno, Swift, Coleridge, Freud i Vico; que combina aquesta múltiple personalitat amb un subtil matís tan irlandès com la cosa més irlandesa que hagi eixit de Dublín, amb una sublim indiferència envers el temps i l'espai i amb l'hàbit d'entrar i sortir del somniós país del subconscient tantes vegades com li plagui».

Mr. Symond es pregunta en què consisteix real-

ment la natura humana: ¿és la ment racional, aquell petit fragment d'un *iceberg* que surt a flor d'aigua, o bé el conjunt de la massa, les quatre cinquenes parts de la qual romanen ocultes en l'obscur avenc? Matthew Arnold tingué per condició essencial dels grans poetes llur facultat de «veure amb fermesa la vida i de veure-la tota sencera». Però el tercer Mr. Joyce, vegi o no vegi amb fermesa la natura humana — observa el crític— és evident que, en aquest sentit, no la veu pas sencera. Deliberadament elimina el procés racionalitzador i filtrador, i no cerca pas d'imposar un ordre als fenòmens de l'experiència, sinó que els deixa llampeguejar en tota llur confusió calidoscòpica. S'adapta perfectament a l'impressionant consell de Nietzsche: «Et cal viure en un caos si vols fer néixer un estel que dansi».

Però és natural que «Work in Progress» descarti l'aspecte racional, els processos de reflexió i control de la ment: el mateix Joyce ha explicat que, així com «Ulysses» tracta del dia i de l'esperit en estat de consciència, la nit i el subconscient són el tema de «Work in Progress». Segons sembla, tot el llibre no tractarà sinó d'una sola nit viscuda per un sol personatge.

El protagonista —seguim l'esquema traçat per Edmund Wilson, autor d'una de les més profundes i equilibrades valoracions de l'obra de Joyce que hàgim vist recentment— és un tal H. C. Earwicker, un noruec o descendent de noruecs, que viu a Dublín. Ha estat carter, ha regentat un hotel i una botiga. És casat i amb fills, però sembla que ha tingut un «flirt» amb

una noia anomenada Anna Livia. Això, juntament amb d'altres desviacions del camí de la respectabilitat, li inquieta la consciència i torba el seu repòs. De bell antuvi som introduïts en l'ensonyat esperit d'Earwicker, i hem de treure el partit que puguem dels noms, les formes i sobretot les veus que omplen aquell món ombrívol i canviant. Però, a mesura que avancem, trobem el retorn dels mateixos temes i comencem a entendre llurs mútues relacions, comencem a esdevenir familiars amb el caràcter d'Earwicker i a endevinar la seva condició i la seva història. Identifiquem la muller, Maggie, i els fills, la casa on viuen, els quatre vells amb l'ase, les malifetes d'Earwicker quan està embriac i la seva por de la policia, les dones que recullen la bugada, Anna Livia a les vores del Liffey, la garriga de Howth, l'arbre i la pedra. «Però cap d'aquests elements —remarca Wilson— no és vist clarament o objectivament: tots són aspectes, la dramàtica projecció d'aspectes del mateix Earwicker: homes i dones, joves i vells, forts i febles, el riu i la muntanya, l'arbre i la pedra — en tots ells és el dorment que parla o a qui parlen, que veu o bé que és vist».

* * *

En analitzar l'obra densa, enorme de Proust, alguns crítics li reconegueren cent qualitats, però no pas les d'una equilibrada estructura, les virtuts de la composició. Amb tot, un estudi més atent confirmà l'existència d'una arquitectura sàviament calculada en els

volums d'«À la recherche du Temps perdu»: aquella arquitectura a què el mateix Proust es referia en una carta adreçada a René Blum l'any 1913: «I quant a la composició, és tan complexa, que no apareix sinó tardanament, quan s'han combinat tots els «temes».

Una cosa semblant succeí als primers crítics que exploraren el país fantàstic d'«Ulysses». «Van prendre erradament aquest llibre per «una llenca de vida» — diu Edmund Wilson — i objectaren que és massa fluid o massa caòtic. No hi van reconèixer cap argument, perquè no hi sabien descobrir cap progressió: i el títol no els deia res». Però avui tothom sap que «Ulysses» és un llibre amb clau, d'una rigorosa sistematització interna. «Ara resulta evident — observa el mateix crític — que el mal d'«Ulysses» és més aviat un excés que una manca de composició.»

La clau d'aquest llibre es troba al mateix pany, com digué Valéry Larbaud: és el seu propi títol. Cal, però, confessar que dins l'estrany casal hi ha cent cambres tancades, hi ha un món d'analogies que escapen fins al lector culte i despert, capaç d'assaborir en gran part la gegantina erudició de Joyce. Entorn del parallelisme essencial: Bloom-Ulisses, Dedalus-Telèmac, trobarem una munió de símbols, de correspondències particulars que mai no hauríem descobert sense l'ajut de pacients exegetes. Són diversos els que han publicat recentment el resultat de llur difícil tasca: Mr. Duff («James Joyce and the Plain Reader»), Mr. Louis Golding («James Joyce»), Mr. Frank Budgen («James Joyce and the Making of Ulysses») i Mr. Paul Jordan

Smith («Key to Ulysses»). Però entre ells destaca en primer terme Mr. Stuart Gilbert, autor d'un voluminós estudi. Ja és sabut que cada episodi d'«Ulysses» correspon a una hora del dia, a un òrgan del cos humà, a unes colors determinades; que posseeix una figura simbòlica, tracta d'un art, té una tècnica apropiada (així, en l'episodi que duu per títol «Proteu», la tècnica és el monòleg interior i l'art és la filologia). I d'aquesta manera arriba als parallelismes i concordàncies més subtils. Per exemple: quan Bloom travessa la Biblioteca Nacional mentre Stephen discuteix amb els homes de lletres, Joyce es proposava indicar —qui ho sospitaria?— que el seu protagonista evita, d'una banda, Escilla (o sigui, Aristòtil, el penyal del dogma) i d'altra banda, Caribdis (és a dir, Plató, el torbellí del misticisme).

Però en la nova obra de Joyce, la ramificació simbòlica és encara més complexa. Edmund Wilson hi descobreix una llarga sèrie de parallelismes fonamentals: Adam i Eva, Tristany i Isolda, Swift i Vanessa, Caïm i Abel, Sant Miquel i Llucifer, Wellington i Napoleó. «Amb tot —remarca el crític— l'efecte de la superposició d'aquesta varietat de paral·lels sembla, de vegades, més aviat que enriquir el llibre, donar-li una mera complicació sintètica. Arribem a la conclusió que Joyce fa massa coses alhora... Quan ens adonem que l'autor broda sistemàticament el seu estil, que inventa deliberadament trencaclosques, la il·lusió del somni desapareix».

Ben mirat, hi ha un fons d'enginy inútil, de pueri-

litat innegable en aquesta massa rigorosa i enorme de símbols. «On trouve cent raisons de prononcer le mot «génie» — havia escrit Marcel Thiebaut a propòsit d'«Ulysses» — et quelque fois ont a sur les lèvres «pué-rité» et «mystification». En l'obra de Joyce, de vegades l'enginy fa ombra al geni, el peix minúscul devora paradoxalment el delfí.



En un llibre recent, que es proposa d'ésser una «anatomia de la literatura contemporània» (1), G. W. Stonier, comentant la tècnica de Joyce, ha fet una intelligent classificació dels novellistes: hi ha els que van de la realitat cap als mots, és a dir, que tenen per nucli de llur art, no la frase o el capítol, sinó el personatge, el gest, l'escena, (Hardy, George Eliot, Dickens); i els que parteixen dels mots, que abranden llur facultat creadora en l'acte mateix de l'expressió. Per a aquests darrers el personatge, el gest, l'escena emergeixen més vigorosament a mesura que sorgeix el mot exacte, que el ritme és modificat o millorada l'eufonia. Sterne és probablement el millor exemple d'aquest tipus entre els escriptors d'antany; Joyce entre els d'ara.

Joyce troba, certament, la seva realitat a través dels mots. Un dels seus comentaristes recents, Mr. Stuart Gilbert, ja subratlla que en tota l'obra de l'autor

(1) «Gog Magog and other critical essays» (Londres, J. M. Dent & Sons Ltd., 1933).

d'«Ulysses» la paraula és sempre triada en relació amb les associacions que evoca i controlada per una lògica de les més severes. Però aquesta fe en la virtut intrínseca dels mots ha inclinat Joyce, en la seva darrera fase (la novella «Work in Progress», de la qual s'han publicat fins ara només alguns fragments) a una experimentació verbal que sembla excessiva. Els mots són, és clar, la matèria expressiva de tot escriptor, però l'art literari s'esmerça, generalment, en la *combinació* dels elements ja cristallitzats, no en la *transformació* celular de la substància lingüística. Com recordava el Professor Livingston Lowes, els mots no són en si poètics ni apoètics: són poesia latent. Els exemples d'intensa irradiació poètica d'una «paraula viva» que ens proposà Maragall, depenen, en realitat, d'un ambient, d'una emoció difusa en el paisatge que el mot sembla condensar, però que el mateix mot solitari, separat d'aquella atmosfera emotiva, no revelaria pas fidelment. Maragall creà per a nosaltres aquella *aura* lírica al voltant d'un mot determinat, el posà en valor com una gemma, servint-se de molts altres mots, de moltes frases.

Però Joyce, en la seva darrera novella, tendeix a convertir el mot en «forma estètica». No combina amb procediments estilístics normals els elements individualitzats de la llengua, sinó que els fusiona o els transforma íntimament, o bé n'inventa de nous: és a dir, no s'acontenta de crear-se un estil, sinó que es crea un llenguatge.

No li basten les associacions que contenen els mots,

de les quals deriva aquella riquesa de refraccions que s'ha anomenat «ambigüitat poètica». Li cal fondre'ls en noves unitats per obtenir una major densitat associativa, i aportar elements d'altres llengües, crear una mena de sincretisme lingüístic. Així el mot «silva-moonlake» enllaça la idea de bosc (*silva*), la de clar de lluna i potser la de llac, perquè no saben si «moonlake» és una grafia dialectal de «moonlight» (clar de lluna) o la fusió dels mots «lluna» i «llac». Però un altre terme que retreu Mr. MacCarthy dona encara una idea més justa del conjunt intrincat de suggestions que ens proposa el darrer estil de Joyce. Es tracta del mot «forstfellfoss», que enclou el sentit de «primer», de «bosc», de «caigué» i de «cascada»: la síl·laba «foss», explica el comentarista Mr. Robert Sage, prové d'un mot escandinau que significa «cascada». La gran densitat de neologismes creats en l'última novella de James Joyce explica que un altre crític hagi pogut escriure un glossari de més de cent termes joyceans que s'escauen en només tres pàgines de «Work in Progress».

Per molts èxits d'enginy i fins de poesia que pugui assolir Joyce amb aquest laboriós tractament del mot en si, no és probable ni desitjable (com remarcava algú ara mateix a les columnes de la nova revista nord-americana «The Literary World») que el mètode de «Work in Progress» afecti la prosa anglesa en el mateix grau en què l'influí la tècnica d'«Ulysses».



L'opinió dels crítics és generalment concordant en referir-se a la intenció profunda d'«Ulysses», és a dir, el seu totalisme, el propòsit d'exploració minuciosa i implacable de l'home mitjà d'avui, modern equivalent del fill de Laertes, «l'heroi poc heroic». Però els comentaristes difereixen quan es tracta de precisar la psicologia de Joyce. Alguns, davant la vitalitat sobreabundant de la seva obra, el consideren com una Rabelais contemporani. Edmund Wilson el presenta com una ment que ha assolit una mena de superació nietzscheana. «Ens trobem —diu— en presència d'un esperit que té moltes afinitats amb el de certs filòsofs, qui, en llur esforç per comprendre la causa de les coses, per relacionar els diversos elements de l'univers, han assolit un punt en què les valoracions ordinàries: bo i dolent, bonic i lleig, es perden en l'excel·lència i la beutat de la mateixa comprensió transcendent».

En canvi, el crític Mr. Desmond MacCarthy no sap veure cap pregona semblança entre Joyce i Rabelais. Reconeix en tots dos el mateix gust pels mots, la mateixa passió per les analogies i assonàncies verbals, però nega precisament a Joyce l'equanimitat que li atribueix Wilson, aquella serenitat que és l'essència del pantagruelisme, encarnada en aquests mots: «*Car tous les biens que le ciel couvre et que la terre contient en toutes ses dimensions, hauteur, profondeur, longitude et latitude, ne sont dignes d'émouvoir nos affections et troubler nos sens et esprit*». MacCarthy no sap descobrir en Joyce cap vestigi d'aquest estat d'esperit que ell qualifica de «joiós estoïcisme», i assenyala, en canvi, «un fons ombrívol

enllà d'aquests exuberants torrents verbals, una delectació morosa en la sutzura». Ben lluny d'atribuir-li cap delectació morosa, Valéry Larbaud ha volgut veure en la manera joyceana de tractar les febleses de la carn certes afinitats amb la «fredor intrèpida» dels grans casuïstes jesuïtes. Però no sembla just, certament, de comparar una exploració que cercava de precisar normes ètiques, amb la contemplació amoral, *artística*, d'un escriptor que se situa, segons Wilson, més enllà de les «valoracions ordinàries», més enllà del bé i del mal.

L'extrema cruesa de les obscenitats d'«Ulysses» sembla més aviat comparable a certs repugnants realismes de la pintura moderna. Així i tot, les crueses eròtiques, les irreverències de Joyce, el seu franc immoralisme (queculmina en la figura de la senyora Bloom, personificació de la Terra, de l'ombrívol instint), no poden amagar totalment certs estremiments interiors que recorden les inquietuds morals de Baudelaire i que deriven probablement d'un pòsit d'educació religiosa —ja és sabut que Joyce fou deixeble dels jesuïtes. La «delectació morosa en la sutzura» que trobem en l'obra de Joyce, té alguna cosa d'aquella «màgia esfereïda» que un crític veia en les creacions poètiques de Byron, encarnacions d'una ment plena d'angoixes i temences. Aquest fragment d'«Ulysses», per exemple, en què parla Stephen Dedalus— el personatge en el qual Joyce ha acumulat un major nombre de trets autobiogràfics— no revela pas precisament un esperit exempt d'angoixes morals: «L'obscuritat és a les nostres ànimes, no tro-

beu?... La nostra ànima, ferida de la vergonya del pecat, se'ns arrapa cada vegada més, dona arrapada al seu amant, més, sempre».

Però Joyce ha ofegat el sentiment moral sota un desig de totalisme artístic. El seu eterniment pel passat, revelat en el contrast satíric entre els «herois» d'avui i els de l'antigor, li serveix per proclamar la seva il·limitada fervor d'esteta. La seva obra és, en certa manera, un producte monstruosament monumental de la teoria de «l'art per l'art». L'art, ve a dir, és tan gran, tan vigorós, que fins arriba a digerir feliçment la mediocritat del burgès mitjà contemporani i a assimilar *tota* la realitat, àdhuc la que és tinguda per més grossera i més baixa. Però davant la voracitat repugnant i incontrolada de l'artista modern, pensem que no calgué pas, per a la grandesa d'Homer, que ens oferís cap rapsòdia minuciosa d'obscens pensaments de Penèlope.

DARRERES TENDÈNCIES DE LA POESIA ANGLESA

En analitzar els valors recents de la poesia anglesa cal, naturalment, situar-los en la perspectiva dels seus antecedents immediats. Les tendències d'avui, com tots els moviments literaris, viuen a l'ombra d'un passat pròxim: s'hi enllacen per la influència o pel contrast, amb relació positiva o negativa.

L'obra dels joves poetes anglesos d'avui ha cristallitzat en un moment de desvaloració crítica de la poesia «victoriana» (Tennyson, Rossetti, etc.). El moviment immediatament posterior al del període victorià, o sigui, el grup de poetes que Edward Marsh aplegà en les seves antologies de «Georgian Poetry», inspira també un fort menyspreu a les darreres promocions literàries. «Si un crític jove —ha escrit Wilfrid Gibson— vol dir una cosa realment molesta d'un escriptor, l'acusa d'ésser un poeta «jordià»; i, així, no solament li dedica el màxim insult, sinó que el relega irremissiblement als llims de les coses oblidades». El mateix Gibson ha demostrat que és injust de presentar l'estol de poetes aplegats per Marsh com si es tractés d'una escola homogènia i fins d'una hermètica *clique*. La característica del grup fou precisament la diversitat, el contrast extraordinari de temperaments i de tendències. Hi havia autors tan poc afins com Ches-

terton, Abercrombie, Rupert Brooke i Walter de la Mare.

Però les noves promocions angleses consideren la poesia «jordiana» com una derivació immediata del Romanticisme decadent, i la situen al mateix pla de dues altres escoles igualment rebutjades: l'imatgisme i el purisme. És cert que un dels crítics més representatius de la nova actitud, Mr. Geoffrey Grigson, reconeix en l'escola anglesa de la «poesia pura» el mèrit d'una percepció parcial dels problemes contemporanis, però, així i tot, condemna el «purisme» com un moviment mig moribund. Grigson resumeix així el seu punt de vista: «Aquests tres grups —«jordians», imatgistes i puristes— erradament es pensen ésser una rebel·lió antiromàntica... però tots ells són graus, etapes en l'inevitable esfondrament del Romanticisme; tots, en llur diversa simplicitat, s'acorden (com afirmava Mr. Wyndham Lewis parlant de la «naïveté tosca, renouera i deliberada» de Miss Stein) amb el culte de la infantesa, peculiar del nostre temps; tots ells s'adrecen principalment (per bé que el moviment purista subratlli, almenys, un dels aspectes essencials de la poesia) a «les romanalles del segle XIX que s'emparen sota el nom del segle XX».

El màxim retret que es fa, des de les noves posicions crítiques, a la poesia victoriana i a la immediatament posterior, és (permeteu-me d'adaptar una locució anglesa) l'acusació d'*escapisme*. Les noves promocions abominen de tota forma d'evasió. Llurs atacs més implacables s'adrecen contra la torre de vori que havia

bastit el fi de segle, perquè, segons les directrius d'avui, cal que l'art i la poesia emmirallin les realitats del món contemporani. Walter de la Mare és un dels pocs poetes «jordians» respectats per les noves tendències; però, si d'una banda reconeixen l'innegable valor de la delicada tècnica amb què imposa el seu món, alhora amable i punyent, no obliden, d'altra banda, que es tracta d'una poesia d'evasió, la qual cerca un refugi en la infantesa i en les suggestions immemorials del folklore. Davant l'hostilitat del món modern, el poeta utilitza

*L'habilitat dels mots per endolcir l'angoixa
de no esperar conhort
on té, només, la vida una ombrivola fi.*

És una poesia poblada d'elfs i d'infants, misteriosa i meravellosa. La seva emoció equívoca prové, com ha observat F. R. Leavis, de la utilització d'una doble escala d'imatges: les que suggereixen la posició inermes i desolada de l'home, perdut en l'Univers com un pigmeu, i les que recullen una mena d'encantament còsmic, simbolitzat sovint en la nit estrellada: màgia, rosada, perfum. No cal dir que les insidioses reminiscències i les visions esvanívoles d'aquesta lírica de somni repugnen a la sensibilitat dels que es proposen de crear una poesia «pròpia més aviat per a la mentalitat adulta que per a la mentalitat adolescent». D'altra banda, la jove crítica anglesa no considera pas reeixits els esforços que ha realitzat darrerament Walter de la

Mare per basar sòlidament la seva poesia en el món real.

Un judici ben diferent ha merescut a les noves promocions el canvi d'orientació que caracteritza la darrera fase del més gran poeta vivent de llengua anglesa, l'irlandès William Butler Yeats. La seva sorprenent evolució, mestrívolament analitzada pel crític nord-americà Edmund Wilson en un capítol d'«Axel's Castle» i pel Professor Leavis en «New Bearings in English Poetry», ha estat, fa poc, àgilment resumida per un jove crític anglès: C. Henry Warren. Nascut en l'ambient mòrbid i delicat de l'estètica prerafaelita, Yeats es formà sota la influència predominant de Rossetti i de Walter Pater. «Cor endins — ha escrit — pensava que només cal pintar les coses belles, i que només són belles les coses antigues i la substància dels somnis». La suggestió dels prerafaelites era completada per la dels simbolistes francesos. Yeats confessa que el títol d'un dels seus primers llibres: «La tremolor del vel», deriva de Mallarmé, i que la influència de Villiers de L'Isle Adam es confonia amb la de Pater en un altre llibre de títol igualment significatiu: «Rosa Alchemica». La intenció ritual i esotèrica de la primera fase de Yeats apareix clarament en aquest passatge de la seva autobiografia: «Vaig planejar un Orde místic que havia d'adquirir o d'arrendar un castell, on els seus adeptes poguessin arrecerar-se temporalment del món i on poguessin celebrar misteris com els d'Eleusis o de Samotràcia; i els deu anys següents la meva dèria més apassionada consistí en l'intent inútil de

trobar una filosofia i de crear un ritual per a aquest Orde». Era el somni d'una torre de vori ben isolada i hermètica, com aquell món evocat en un altre llibre de Yeats: «Els tapissos, plens de paons blaus i bronzinis, queien sobre les portes, i tancaven defora tota història i tota activitat que no portessin l'empremta de la beutat i la pau».

El món boirós i acolorit de la mitologia celta es reencarnà meravellosament en la pòesia primicera de Yeats. Cap poeta contemporani no ha assolit, potser, un punt tan alt de perfecció en la pura màgia poètica, no ha realitzat tan plenament la poesia com a encanteri, com a *charme*, en el sentit amb què Valéry usa aquest mot. Però Warren no subratlla pas admirativament la màgia verbal dels primers llibres de l'autor de «The Rose». «Tot plegat —diu— semblava indicar que en Yeats es produiria una segona i més profunda florida de la decadència poètica que tingué en Dante Gabriel Rossetti la seva suficient floració». L'admiraació que inspira Yeats a les últimes promocions angleses deriva precisament de l'abandó d'aquest món de mitologia i de somni. Els primers símptomes del canvi resulten ja visibles en «The Green Helmet» (1912), on llegim aquest breu poema revelador:

*Per bé que moltes siguin les fulles, una és la rel;
en tots els dies de ma joynesa
agitava les fulles i les flors a bell sol:
ara em podré marcir en la veritat.*

A partir d'aleshores, la poesia de Yeats afirma més i més la seva austeritat, el seu despullament, i s'encarna en formes verbals més pròximes al llenguatge de cada dia. Yeats esdevé home d'acció, intervé en política, és un dels propulsors més actius de la renaixença del teatre irlandès. La seva poesia reflecteix la diversitat dels nous interessos, i segueix, si cal, el camí de la sàtira. «The Tower», el penúltim llibre de Yeats, (1929) és considerat pels joves com un dels reculls poètics més importants de la post-guerra. Es tracta d'un llibre intens i apassionat, per bé que expressi una «maduresa en el desengany», una serena i somrient acceptació de la vida. «S'ha esvaït totalment —comenta Warren— la música del país de les fades: en comptes de veure el món a través de les boires d'un crepuscle celta, el poeta ara veu, només, «les roques fredes de Clare i les roques i els arços de Galway». En «The Winding Stair» (1933) hi ha la mateixa fermesa estoica:

*I digues que pervenen d'un alè extravagant
les obres, si no escauen als homes que se'n van,
sobercs, amb ulls oberts i rient, a la tomba.*

I també hi trobaríem el mateix llenguatge auster i la mateixa visió nua dels darrers llibres, la qualitat que podríem simbolitzar amb aquest versos límpids de «The Winding Stair»:

*Totes les coses pengen com una gota de rou
en una fulla d'herba.*



Però la veritable represa de la bona tradició poètica es realitzà plenament, segons la nova crítica anglesa, a través de T. S. Eliot, Ezra Pound i Gerard Manley Hopkins. Eliot publicà el seu primer llibre l'any 1917. La poesia d'aquest fill de Boston, influït de les més diverses cultures, deriva assenyaladament del simbolisme francès, «però no pas del corrent seriós i «estètic» representat per Mallarmé, sinó de la vena colloquial i irònica de Corbière i Laforgue». «Eliot, com Flaubert —ha escrit Edmund Wilson— s'adona constantment que la vida d'ara és innoble, sòrdida i poruga, i l'obsessiona i l'angunia de pensar que antany havia estat diferent». Un dels recursos més freqüents de la poesia d'Eliot és el contrast irònic entre l'heroica noblesa del passat i la sòrdida vida contemporània. En certa manera podríem, doncs, acusar-lo d'aquella nostàlgia romàntica de la qual no eren pas exempts els naturalistes ni els simbolistes. Però Eliot reflecteix tan vívidament la banalitat d'avui, que arriba a redimir-la a través de la seva observació burleta i amarga. Com Flaubert, com Joyce, «sent alhora la por i la fascinació de la vulgaritat». D'ací deriva la força dramàtica amb què evoca, en la seva sàtira mig tendra, mig desesperada, les limitacions de la civilització del nostre temps.

Ja és sabut que el més important dels seus poemes, «The Waste Land», que aparegué l'any 1922, ha estat una de les influències bàsiques en la poesia immediatament posterior. Els joves han aclamat aquest llibre com l'autèntica expressió del món desorbitat i confús

de la post-guerra. «El terrible eixut de les grans ciutats modernes —comenta Wilson en resumir aquest poema obscur i complex— és l'ambient on es desenrotlla «The Waste Land» («La terra erma»). El poeta, fent de l'aigua el símbol de tota llibertat, de tota fecunditat i florida espiritual, evoca amb desesperada fretura el record d'una pluja abrilenca de la juvenesa, el cant del tord solitari amb el seu so de degotís i la visió d'un mariner fenici que morí ofegat, sota «el crit de les gavines i el pregon bleix de la mar», el qual sucumbí, almenys, no pas de set, sinó al cor de l'aigua. El poeta, que sembla ara vianant d'un país tot esberlat per l'eixut, somnia febrilment aquestes coses. L'heroic preludi dels escriptors elisabetins troba ecos irònics en els carrers i els salons del Londres modern: versos de Shakespeare que hom recordi es transformen en música de «jazz» o es relacionen amb el so del gramòfon. I tornen, després, les recances personals: la noia del jardí dels jacints; la clau que només dóna el tomb una vegada en la presó de la inhibició i del cor solitari. Més tard, el poeta es troba de bell nou en l'àrida plana, i el món sec i podrit de Londres sembla esfondrar-se al seu volt; el poema acaba en una mescla de cites de diverses literatures: com el «Desdichado» de Gérard de Nerval, el poeta es troba sense heretatge; com l'autor del «Pervigilium Veneris», es plany que el seu cant s'hagi esvaït, i pregunta quan vindrà el bon temps i l'alliberarà, talment com ho fa amb l'oreneta; com el trobador Arnau Daniel, en el passatge del Dant, quan desapareix en el foc que el purifica, demana al món

una pregària pel seu turment. «He salvat —diu— aquests fragments contra les meves ruïnes».

Es tracta, doncs, d'un poema que posa a contribució les refraccions d'una extensa erudició literària. En un conjunt, només, de 403 versos el poeta arriba a incloure cites, al·lusions o imitacions almenys de trenta-sis autors diferents, així com diverses cançons populars; i també passatges en sis llengües estrangeres, incloent-hi el sànscrit. I, com remarca Wilson, ni la mateixa idea d'aquesta barrija-barreja literària no és tampoc original d'Eliot, ans l'ha manlevada a un altre poeta, el seu amic Ezra Pound. El seu procediment recorda el dels autors dels «Nô», els antics drames lírics japonesos, o el dels poetes xinesos de la dinastia Song, que sembraven llur poesia d'allusions clàssiques, àvidament gustades per un públic fi i erudit. Així com, correntment, el poeta sol captar els seus símbols en el món dels objectes o de la natura, els símbols que utilitza Eliot són predominantment *culturals*, indirectes: el poeta manipula sovint cristallitzacions literàries per expressar el seus problemes i els seus estat d'esperit. «The Waste Land» és una curiosa expressió poètica de la vacil·lació entre diversos principis i cultures que caracteritza la consciència d'ara. Els mots d'un crític oriental del segle XIII escaurien perfectament a la poesia complexa i allusiva de «The Waste Land»: «Els poetes d'aquests últims temps tenen una doctrina estranya. Fan servir els mots, l'estudi i l'opinió com a font de llurs poemes. Són certament, ben laboriosos, però la llur ja no és la

poesia dels antics, perquè els manca la música dels sospirs i de la joia».

Però el mèrit d'Eliot, reconegut fins pels crítics que no acullen pas sense reserves el seu mètode de composició, és precisament d'haver reeixit a expressar un missatge personal i a comunicar la seva emoció a desgrat de tantes allusions sàvies i misterioses. Malgrat la utilització d'un material tan divers, ha sabut donar al poema una unitat íntima innegable. Una lectura atenta i repetida, ajudada de les set pàgines de notes, ens permetrà descobrir els ressons interns, l'enllaç i el contrast dels temes. Però és també innegable que, en alguns moments de «The Waste Land», com ha observat Mr. Leavis, Eliot «no fa pas tant com es pensa». El dring d'un mot exòtic pot evocar tot un món remot de cultura; però qui no estigui prèviament familiaritzat amb aquell món no trobarà pas en una simple nota explicativa la densa trama de suggestions que el poeta pretén desvetllar amb el mot que utilitza. «The Waste Land» es clou amb la triple repetició de la paraula «shantih», i qui no ha llegit els «Upanishads» difícilment intuirà tota la solemnitat, tota la irradiació emotiva d'aquesta benedicció arcaica, la qual, traduïda a les nostres llengües occidentals, s'encarna en una feble fórmula: «La Pau que ultrapassa tota comprensió».



Ezra Pound ha tingut també una certa influència damunt les joves promocions angleses. Però, malgrat

l'admiració fèrvida amb què en parla el seu amic Eliot, i malgrat els elogis amb què F. R. Leavis comenta el poema «Hugh Selwyn Mauberley», subscriuríem sense reserves l'opinió d'altres crítics, segons la qual la feixuga erudició de Pound arrossega i enfonsa la seva poesia. Eliot domina, com hem vist, el material heterogeni amb què basteix les seves sorprenents architectures i «presta als ritmes manllevats i a les paraules que cita dels seus grans predecessors un nou sentit i una nova música». En canvi, Pound és més fragmentari, menys segur en la força unificadora de la seva imaginació. En el seu darrer llibre, els «Cantos» (1933), tendeix francament a la pedanteria. És una poesia d'impecable tècnica, però llibresca i moribunda, un museu de fragments rarament vivificats per un alè personal.

D'una vitalitat ben diferent és l'obra del jesuïta Gerard Manley Hopkins, una altra de les influències més visibles en la tècnica de la nova poesia anglesa. Els seus poemes no foren aplegats sinó l'any 1918, per bé que Hopkins havia escrit en plena època victoriana i morí l'any 1889. Hopkins és un dels artífexs més conscients, un dels experimentadors més ardits de la poesia moderna. Poeta despert, amatent, obstinat: realitza plenament el concepte antiplatònic que Valéry té de la poesia. Emprà, de vegades, un estil simple i melòdic, derivat de Vaughan i Marvell; però la seva contribució essencial a la tradició poètica anglesa és tot altra: és la novetat i l'ardidesa prosòdica del seu estil més complex, és un infallible sentit verbal que li per-

meté d'explorar les possibilitats del vers anglès i de flexibilitzar-lo com no ho ha fet, potser, cap altre poeta d'ençà de Shakespeare. La singularitat de les seves solucions rítmiques i de les seves eufonies insospitades pot sobtar, de bell antuvi, algun lector; però cal tenir present que es tracta d'un líric que reivindicava la tradició de la poesia *recitada*, que no escriví pas per als ulls: «Preneu alè —deia— i llegiu-me amb les orelles, tal com desitjo sempre ésser llegit, i veureu que els meus versos llisquen normalment». Un anàlisi pacient demostrarà que, sota la seva complexitat, sota la subtilitat dels seus recursos meravellosos, la poesia de Hopkins té com a base —en això recorda Shakespeare— els ritmes del llenguatge parlat.

Hopkins fou un dels grans poetes religiosos del segle XIX, com Thompson i Coventry Patmore. «La religió —ha escrit G. W. Stonier— el madurà moralment i intel·lectualment, li proporcionà un fons infinitament més adequat al seu geni que la mitologia grega, i portà a la seva poesia un estil polifònic, un dibuix acolorit, i la força expansiva, realista i apassionada de la seva gran obra. Davant d'això sembla absurd de parlar del mal que li feren els conflictes entre art i religió, entre sensualitat i ascetisme. La interacció d'aquestes forces produí, precisament, bona part de la seva millor poesia».



Nascuda a l'ombra d'Eliot i indubtablement influïda per la tècnica de Hopkins, la nova poesia anglesa

representa una enèrgica renúncia de l'individualisme romàntic, o com ha dit Spender amb frase càustica, de

les llàgrimes cocodriliques del geni europeu.

Enemiga de tota evasió, s'acara valentament amb els problemes i les angoixes del món contemporani. És, doncs, rica de sentiment col·lectiu, sovint socialment rebel i proselitista (com la d'alguns sobrerealistes francesos). Un dels seus representants més destacats, que adés esmentàvem, s'ha plantejat amb tota cruesa el problema de la compatibilitat entre el comunisme i la poesia. «És concebible —diu Stephen Spender en un curiós assaig sobre Poesia i Revolució— que un artista pugui escriure des del punt de vista d'una filosofia materialista congruent, però, àdhuc així, la seva ocupació d'escriure poesia romandrà exactament el tipus d'activitat idealista que resulta tàcticament perillosa per al comunisme. La gent que llegís aquells poemes reflexionaria sobre determinats aspectes del materialisme, oblidaria, en el decurs de les seves meditacions, la revolució social, i ací, al cor mateix del materialisme, s'introduiria subrepticiament l'idealisme, oferint les seves perilloses delícies i consolacions». Spender assenyala lúcidament les dificultats amb què topa l'escriptor d'avui que simpatitzi amb les idees comunistes. Tant si pertany com no a la classe mitjana, si vol trobar un públic li cal entrar en la tradició de l'art *burgès*, perquè, en realitat, no existeix cap tradició d'art proletari, ineducat, que pugui com-

parar-se amb l'art individualista de la classe mitjana, talment com podem comparar l'art camperol o la balada amb l'obra dels mestres italians. L'art burgès enclou fins i tot l'art dels rebels contra l'autoritat burgesa, com Rimbaud; en realitat, per al comunista, aquesta mena d'art és supremament individualista i burgès. Spender fa, finalment, aquesta confessió, no pas gaire freqüent en llavis marxistes: «El motiu radical de l'aversion que sent el comunista per l'art burgès prové d'un concepte erroni segons el qual l'art burgès propaga necessàriament la «ideologia» burgesa. Quan el proletariat hagi produït una literatura pròpia tornarà a descobrir, naturalment, la literatura de la nostra època, talment com a la Rússia d'avui Tolstoi ja torna a ésser profusament llegit... *I llavors es veurà que l'art burgès no és pas propaganda burgesa, ans, simplement, la història viva de la fase de la nostra societat en què la classe mitjana era la classe culta*».

W. H. Auden, Stephen Spender i C. Day Lewis formen la plèiade més destacada d'aquest moviment poètic que neix sota el signe col·lectiu. La poesia d'Auden, predominantment satírica, produeix una impressió de vitalitat, d'abundosa i fàcil energia. El seu llibre més discutit, «The Orators», (1932), que pel crític John Hayward representa «l'aportació més important a la poesia anglesa d'ençà de «The Waste Land», és un poema innegablement obscur, escrit alternativament en vers i en prosa. La seva visió amarga evoca «Anglaterra, aquest país nostre on ningú no està bé». Resulta, certament, difícil de precisar el

seu tema central, però el llibre insisteix en l'ardent pintura d'un Cabdill, en contrast amb aquesta visió d'una humanitat fútil, que deu ésser, probablement, la societat burgesa:

«L'un és salvat de negar-se per un pal submergit. L'altre es guareix bevent les aigües d'un pou sacre. L'un és honorat per una comtessa amb un present de raïms. L'altre és saludat com a mestre per les revistes mensuals. L'un és conegut al club amb el sobrenom d'«El calavera». L'altre, a mitja edat, descobreix el seu talent per a la pintura. L'un és un heroi, cobert de medalles; les bandes el saluden. L'altre guanya una batalla gràcies a un canvi de temps. L'un té una collecció única d'insectes indígenes...»

En «The Orators» hi ha també una pintura ombrívola de les misèries del món proletari:

*Els qui passen ja de trenta anys,
lleigs i plens de sutçura,
¿què fan, què fan, si no
couré's de mica en mica?
Contents, per aquest any,
amb menjar de conserva i molt poca cervesa—
netejan el rovell d'una màquina antiga
i lassos, pels reconcs, i bo i pensant: «No puc».*

En un grup de poemes d'Auden publicats amb

l'obra d'altres escriptors ideològicament afins («New Country», 1933), llegim aquesta dura crítica de l'individualisme romàntic:

*Poeta dissortat, tu que no sents
cap viva emoció, sinó la solitud
a l'hora de la posta;
que del món has fugit amb paüra
cap a les illes del teu mar privat,
on, com exiliats, tos pensaments reposen,
fent-se carícies sense fi.*

Però la poesia d'Auden confia, també, en el futur:

*Mireu què ens aguanta: ric d'ossos, el sol d'Anglaterra,
que ens ha empès tots plegats: és més fort que nosaltres.
En ell, les nostres tristors separades es fan una sola
[esperança...]*

El poeta espera pacientment la lenta, difícil creixença del sentiment col·lectiu:

*I ja que el nostre desig no pot prendre la ruta més dreta,
triem el camí tortuós, el que volta amples terres,
aquests milions de germans en qui ja el desig d'ésser u,
furtivament es mou, com un lladre.*

I el poema es clou amb una nota francament lírica:

*Dansem, doncs, mariners, verges, «camera-men» i nos-
[altres,*

al volt d'un pal terminal o de mesurar el vent, o bé elèc-
[tric, o al volt d'una boia movent,
perquè abundosa és la nostra alegria, per bé que en terra
[s'amagui,
com un insecte o un vaixell camuflat,
per por dels morts que només ho semblessin,
ràpida és i real, lleugera a respondre
al pas tendre, ocellivol,
al pas del dansaire lleuger.

Però el veritable temperament líric d'aquest grup és Stephen Spender. La seva poesia, encara que acusi indubtablement la influència d'Eliot, representa un matis nou: és, a moments, més amarga, més cruament desesperada; però sap decantar-se, també, al fervor i a la joia. «Auden —ha escrit el crític de «Gog Magog»— és el líder, la intelligència impulsora del grup, però Spender, a judicar pel que ha publicat fins ara, és probable que sigui el millor d'aquests poetes. Tots ells accepten les conseqüències de l'atac d'Eliot contra el Romanticisme, i també la seva impersonalitat, molta part del seu ritme i de la seva imatgeria, i un cert to sarcàstic; ningú que llegeixi els Poemes de Spender (Faber, 1933) no dubtarà de la força d'aquesta influència. La ciutat que constitueix el fons de la seva poesia «fixa el seu horror al meu cervell»; els sense feina

...vagaregen pels tombants del carrer
i saluden amics bo i alçant les espatlles
i enfora treuen les butxaques buides,
amb el gest cínic dels pobres.

«És fàcil de reconèixer aquesta nota. Però ja no és la «ciutat irreal» d'Eliot, amb el seu simulacre de vida i de passió, la seva multitud, com de titelles, avançant pel Pont londinenc, talment en la seqüència d'un mal somni. La ironia sentimental i la sardònica desesperança de «The Waste Land», lluny de la qual el poeta cercà un refugi en el passat, han esdevingut per a Spender l'autèntica desesperança de la realitat i del present; hom no pot recular, diu, no hi ha d'haver cap simulacre de somni, cap combinació laboriosa de poetes antics, perquè això és defugir la necessitat del present».

Pocs escriptors moderns —tot i que el tema ha estat profusament tractat per poetes i novellistes— han fet una pintura tan intensa com la de Spender en evocar els paisatges de suburbi industrial, amb el misteri hostil i la inhumana sordidesa que fascinà el geni de Dickens. En «Paisatge vora un aeròdrom» apareixen, com entre una boira d'allucinació

arrupits edificis

amb llur aire estrany, al darrera dels arbres, talment

[cares de dona

traspostades pel dol. Ací on unes cases escasses

es planyen amb llur claror feble darrera dels porticons, observen l'hostil sentit de complanta, talment com un gos tancat al defora i tot trèmul sota la lluna estrangera.

O bé evoca els voltants del port, on

minyons pàl·lids com lliris ostenten els llavis brillants,

*bonics veires per al diner, i les fembres més velles
espïen, amb dents de rata, dins entrades obscures.*

Però aquest poeta, vora la nota ombrívola, dóna també la nota clara, encesa:

*El teu cos és d'estrelles i a milions ací brillen:
sóc perdut entremig de les branques d'aquest firmament
ací, vora el pit, ací, vora els meus narius,
ací on els braços amples com rius de foc reposen.*

És innegable —ho observa el mateix Stonier— que la poesia de Spender defuig moltes vegades l'òrbita d'Eliot i s'acull a la suggestió exaltada de Lawrence. L'esperit de Lawrence traspua visiblement en versos així:

*Compteu, més aviat, el fabulós heretatge
que comença amb el cos i amb la vostra ànima ardent—
els cabells de la testa, els músculs que, en rengles,
s'estenen, amb els seus llacs, per tots els membres del cos...*

En el pròleg amb què Michael Roberts presentà al públic anglès el grup de poetes aplegats sota el títol de «New Signatures» (1932) subratllava especialment un dels fenòmens característics de les noves tendències. Si la utilització poètica dels elements de la civilització contemporània fou, en altres escriptors, fruit d'un esforç, de la voluntat decidida de trasmudar un material que creïen, almenys en part, hostil, en autors com Auden o Spender «la imatgeria presa de la vida contem-

porània apareix com l'expressió natural i espontània del pensament i la sensibilitat del poeta». Amb motiu de l'aparició dels poemes de Spender, indicàvem que «així com Jules Romains s'extasia davant d'un pal telegràfic, amb emoció comparable a la d'aquells pintors italians que decoraven el fons de llurs paisatges amb un freixe tendre i precís, Spender canta les enormes pilastres que,

com gegantines donzelles que no tenen secrets,

sostenen els negres fils elèctrics damunt del «país de maragda» i li fan

*somniar unes ciutats
on el núvols sovint reposaran llur coll de cigne.»*

I en aquesta impressió d'un viatge aeri es confon la meravella que inspira l'«esplendor mecànica» del món modern amb la sensació viva del misteri còsmic:

*Menat enllà de l'Europa: el rou esmolat es gelava talment
[com estrelles
sota nostre; al damunt de les testes la nit,
també amb estrelles gelades; estels
en els bassiols, entremig de les nostres vestes i d'aquesta
[lluna encantada.*

*Ah, què en sosté? Quina creu els nostres braços obria
i els nostres cossos enlaira cap a la banda del vent
i ens martelleja entremig de les llums reflectides?*

*Només el cos és real, que els llops poden
lliurement oprimir i esquinçar. Aquesta rosa, només,
que al pit em posava l'amiga...*

En un altre poema trobem també aquest curiós des-
triament de l'experiència entre les coses que imposen
llur inequívoca realitat i les que tenen una qualitat
com de somni, talment aquell ocell d'un poema de
Rilke, el flamenc del parc zoològic que semblava
«caminar cap a l'imaginari»:

*Tot d'una el senyal: «Pont de Wilm»
i la caseta a la vora del llac eren vívids, però irreal.
Reals eren les vies ferrades i, malmetent l'herba,
els vagons on anàvem i real també el temps, precis.
Com amb colors d'un esmalt, enllà del vidre movent,
irreal eren les vaques, les cigonyes d'ala ondulant, els
[til·lers:
lluïen en un món clar, del qual nosaltres passem,
talment «rosa» i «amor» en una rima oblidada.*

Qui conegui la ideologia social de Spender podria
potser, trobar o imaginar símbols més o menys recòn-
dits de la «situació contemporània», àdhuc en poemes
com el que acabem d'alludir: hi ha com una íntima
recaença en la contemplació de les coses neutres i be-
nignes de la natura, somni fonedís vora la realitat
crua, immediata, vora el simbòlic camí ferrat. El poeta
diríeu que es gira, amb somriure tendre i lleugerament
irònic, a aquell món ple de calma, com adonant-se que
rellisca cap a un moment d'evasió.

L'assaig que alludíem abans, sobre «Poesia i Revolució» fa creure que tampoc no haurà escapat a l'aguda intelligència de Spender una curiosa paradoxa del seu llibre. En el bell poema que el clou, d'una qualitat lírica a la qual no haurà pas arribat moltes vegades la poesia inspirada en el materialisme marxista, predica una dura ascesi que ens obri el paradís d'aquest món:

*Ull, gasela, delicat vianant,
tu que beus la línia flúida de l'horitzó;
oïda que suspens en una corda
l'esperit bevent l'eternitat;
palp, amor, tots els sentits,
deixeu els vostres jardins, les vostres festes de cànctics,
els vostres somnis de sols al volt del nostre sol,
d'un paradís després del nostre món.
Sotgeu, però, les imatges de resplendent metall
que fereixen l'extern sentit, la voluntat polida,
bandera del nostre daler que grava el vent.*

Qui denuncia amb aquesta ardor el caràcter nociu de l'art i de tot gaudi per a la nova fe colectiva — una fe estreta i purament humana que hauria fet somriure Baudelaire — ho fa precisament des d'una tribuna poètica, artística, que es transforma fàcilment en un núvol alat, perillós vehicle d'evasió. L'asceta predica ací voltat de ritme, de música, de bellesa; predica entre el fum de l'opi. Realment, un cert «idealisme» s'introdueix, com d'amagat, al cor mateix de la fe materialista.

La poesia de C. Day Lewis reclama, també, una duresa espartana:

*En l'ànima, ferro,
esperit d'acer en el foc,
agulla tremolosa damunt la veritat—
prou alli em menarien.*

*Segueixen els planetes llur camí,
ulls clucs, troba a casa l'abella,
i no em caldrà pas cap sextant
per saber que l'escalf em retorna.*

Així com Spender evita generalment la forma impersonal, dramàtica, que és una de les característiques de la poesia de T. S. Eliot, C. Day Lewis ha creat personatges d'innegable vitalitat. Vegeu, per exemple, aquesta dona que es plany d'un fill que ha traspassat les mars, cercant altres països:

*Mare Terra, comprèn-me. Tu envies
tantes julles a trobar la claror,
i tants vols d'ocells,
que tots llurs dies et serven en ombra i cantades;
i la fulla arrencada torna a ser part de tu
i la merla glaçada el torna a caure a la sina.*

Però, pel nostre gust, un dels moments més feliços de la poesia de C. Day Lewis, és l'estrofa, d'evident sabor shakespearità, que clou un dels poemes de «La Muntanya magnètica»:

*Són prínceps temporals la Por i el Sofriment:
llurs fronteres arriben a la prada glaçada
de la mort; i tothom s'hi doblega, servent,
fins que alcem al sepulcre la llar independent,
comprant la llibertat amb l'última alenada.*

* * *

Un dels valors més recents de la nova poesia és John Pudney, autor de «Spring Encounter» (1933), breu recull de poemes que ha estat saludat per la crítica amb els millors averanys. La seva tècnica no difereix pas marcadament de la d'Auden, Spender i Day Lewis. Hi ha la mateixa virtuositat apagada, esborradissa, el mateix ús d'assonàncies i alliteracions, i també la inesperada música d'alguna rima ocasional —al costat de poemes de forma tradicional impecable—. El Tàmesi de Pudney ja no és el riu sinistre i fantasmal de «The Waste Land», ple d'ossos cruixidors, d'estrany murmuri en el vent fred; no veu pas, com Eliot, que

*arrossegant el ventre lleu damunt la riba,
una rata lliscà, suau, entre les herbes,*

sinó que canta així el paisatge fluvial:

*Ara és abril, metàl·lic el cel, tivants, drets, al damunt
hi ha les hortes despertes, els blats.*

*Branques, el bosc sofert assenyalant tota cosa, assenya-
[lant la creixença,*

*ajupint-se en la força novella,
clos en la tensió estricta del vent.*

Si, com afirma Michael Roberts, en aquests temps de civilització urbana i industrial és una mala solució poètica d'arrecerar-se en la suggestió dels medis rústics, John Pudney és, en part, un poeta «escapista». Abunden en el seu llibre les evocacions de paisatge, els moments de contemplació en què l'espectacle del mar o de la terra és contemplat amb pur esperit líric, sense ambigüitat simbòlica. Així, en «Commemoració d'un natalici»:

*Els arbres treien florida
i feien els asfòdels com un lluitar de campanes.
Dringava
el verd, súbit batec del blat. El clam creixent
d'energies, despert al so de trompetes,
allargant-se, esberlant,
l'esclòvia i la pell que al sol s'afebliren,
afeixugava l'aire amb una estranya olor.*

Però, també, de vegades Pudney utilitza les imatges rústiques per subratllar les angoixes o els dalers de la vida d'avui. Com altres poetes anglesos, converteix la Natura en símbol d'una emoció col·lectiva:

*Potser serà pel febrer i amb un cel canviant,
(amb calamarsa encara entre els bocins de neu)
explicat en els cims dels arbres:*

*el que duem al cor
serà en el bleix del vent:
i el que fou nocturna esperança serà en tota boca vivent.*

*Així
la primavera comença,
i els branquillons entercs, dringants en llur dretura,
en la foscor hivernal del bosc,
es fan un breu acatament,
i amb tanys lluents anuncien
llurs certituds, llur claror renovada.*

Hi ha, en John Pudney, com en altres poetes recents, una preocupació rousseauniana per la natura lliure, una exaltació dels sentits que delata la mateixa influència que Stonier rastrejava en certs poemes de Spender: la influència de Lawrence. Molts joves lírics d'avui enllacen curiosament l'entusiasme eròtic amb la fe revolucionària, els confonen en una mateixa exaltació. L'«Himne» de R. E. Warner, publicat a «New Country», és potser un exemple extrem d'aquest fenomen.

D'una sensibilitat pròxima a la de Pudney i, sobretot, a la de Spender, és la poesia de Randall Swingler, el primer llibre del qual, «Difficult Morning» (1933), ha estat també ben acollit pels crítics. La visió del caos d'avui és en aquest poeta més intensa i ombrívola que en Pudney. Fins les coses belles del món retreuen, amb punyent contrast, la misèria i la tristesa dels homes:

*Tot em fereix: el rostre del veí,
cenyit de sospites, el meu camp estèril,
fins les belles imatges, el teixit
de les gavines sota el temporal,
enverinen la nostra feblesa,
amb llur amor, amb llur record.*

Però canta, també, l'adveniment del «difícil matí»:

*Destacat en un fons de tristesa, difícil matí
tremola entre una mar agitada, una feixuga
nit; dos coloms davall l'horitzó, i la tempesta
arremolina un ombrivol encant entremig de les roques.*

L'entusiasme amb què Shelley s'embriagava de les idees rebels del seu temps sembla encarnar de bell nou en aquests versos de Swingler:

*És el mateix esperit
que pels carrers clamoreja,
o bé, subtil, irresistible,
entre avencs ventejats,
misteriós murmura
alegres dies d'agitada neu,
el teu aspre arribar, primavera,
i les pluges terribles.*

Les darreres tendències de la poesia anglesa, que deriven, com hem vist, d'una oposició a l'esperit romàntic, tenen, però —almenys en aquest aspecte de

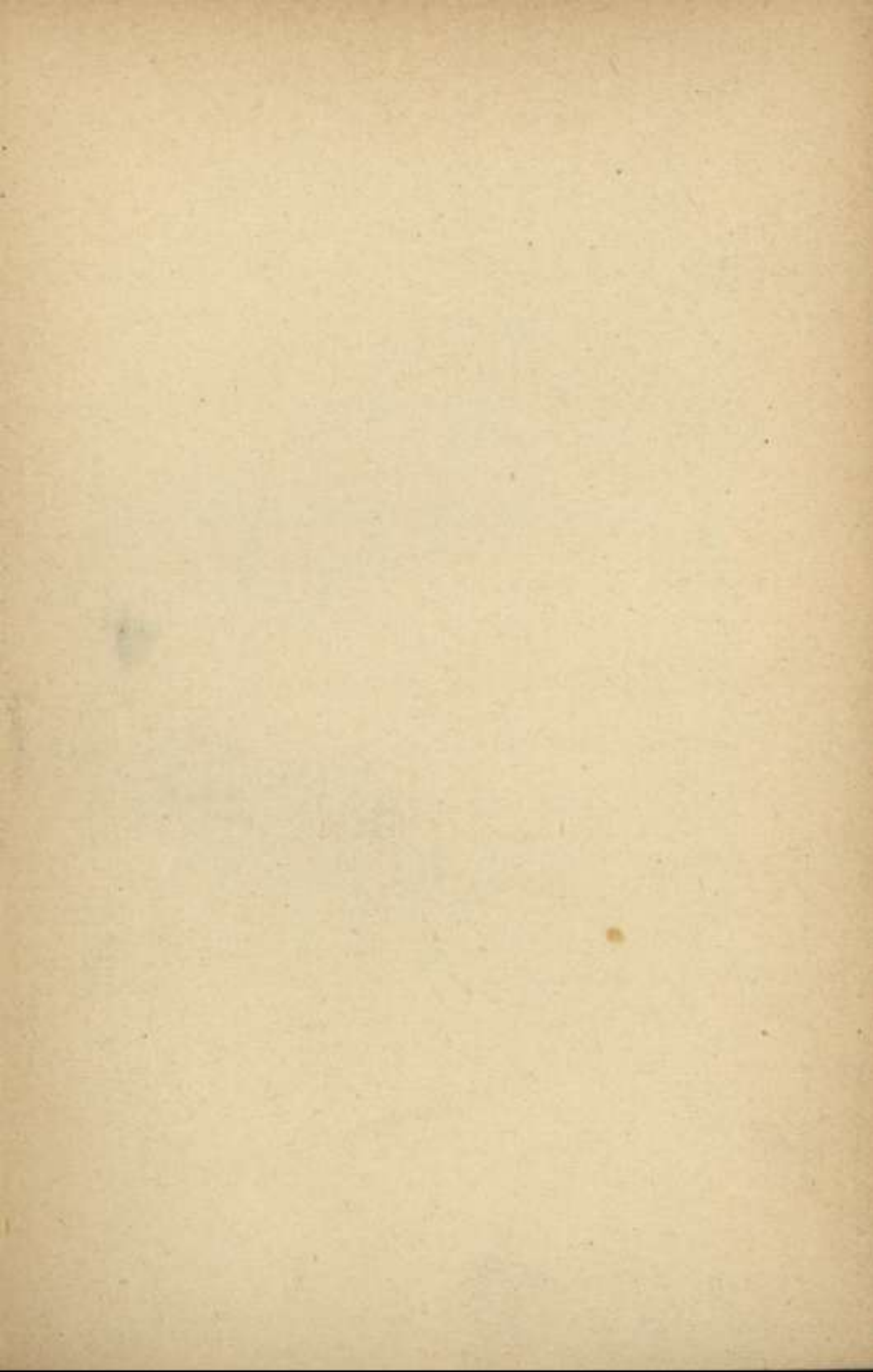
rebellió, i d'esperança en noves estructures socials—certs punts de contacte amb els romàntics. Una de les característiques essencials de l'escola d'Eliot és la revalorització dels «metafísics» del segle xvii i dels dramaturgs elisabetins, així com la defensa d'un llenguatge i d'uns ritmes de poesia més pròxims al llenguatge corrent, en front de la «dicció poètica» creada pel Romanticisme. Però, com ha constatat el crític nord-americà Franklin Gary («The Symposium», octubre, 1932), en realitat els romàntics també es revoltaren contra una cosa pròxima al «costum d'explotar la llengua com una mena de medi musical», i també rebutjaren la limitació dels temes, derivada del prejudici que certs temes són intrínsecament poètics. El mateix crític recorda que els romàntics estudiaren amb passió, comentaren i reeditaren la literatura dramàtica elisabetina: és a dir, que no es mostraren pas insensibles a la importància d'un dels períodes de la literatura anglesa que més ha influït les tendències d'avui.

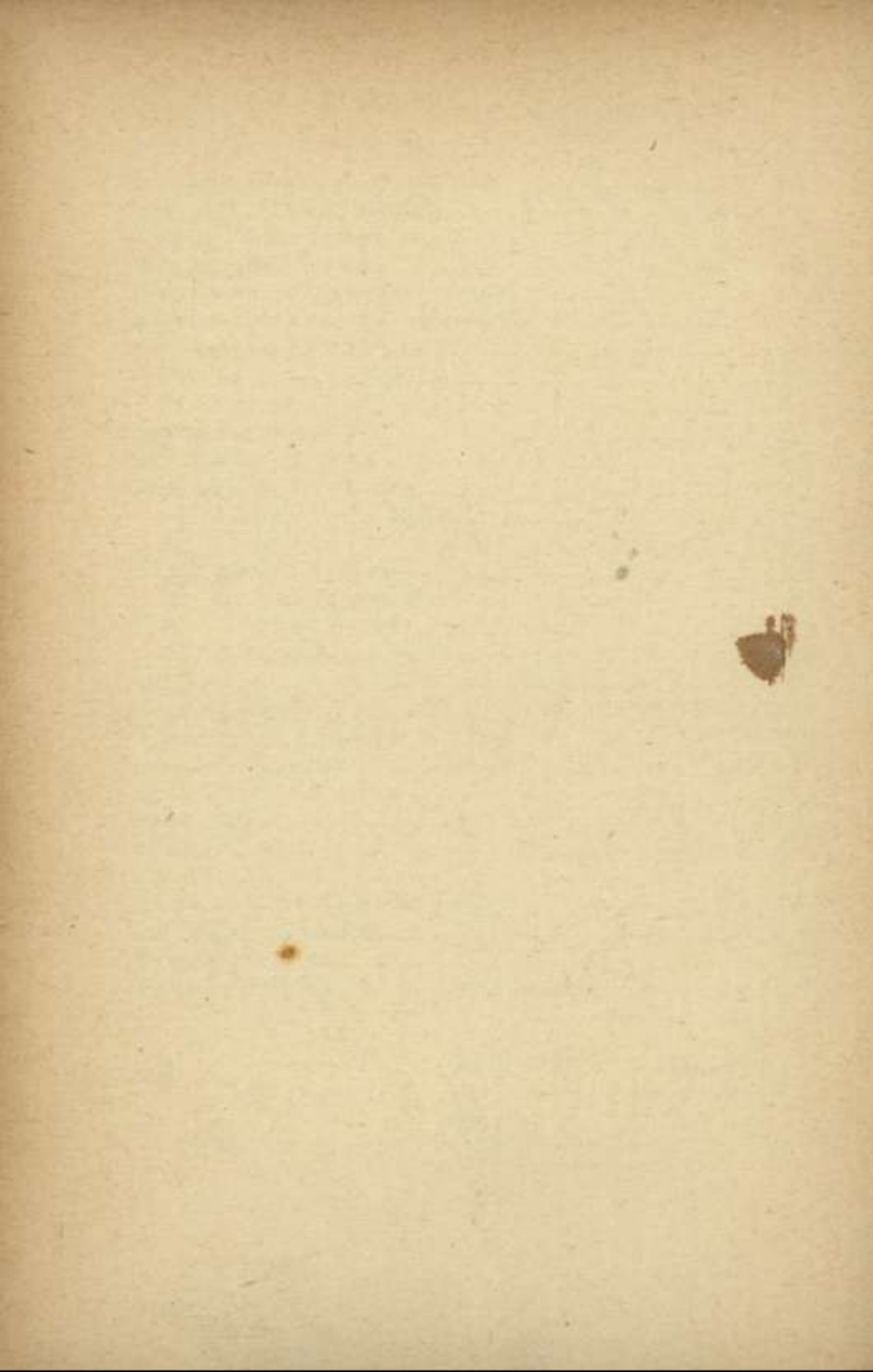
INDEX

	<u>Pàgs.</u>
La poesia de John Donne	9
Un nou llibre de Giono: <i>Serpent d'étoiles</i>	14
Poemes de Walter de la Mare	18
Crítiques recents sobre Proust	25
Convenció i revolta en Poesia	33
Nota sobre William Cowper	44
Richard Aldington	51
Com escriviu?	56
Poemes de H. D.	63
El Professor Garrod i la Poesia	68
"Noves signatures"	78
Tres novel·listes angleses:	83
Mary Webb	83
Virginia Woolf	86
Rosamond Lehmann	91
Un assaig sobre Dickens	96
Un poeta romanès: Ilarie Voronca	100
La cultura i el medi	103
"Seed", revista d'avantguarda	108
L'estètica dels romàntics	111
Un nou llibre d'Ernest Dimnet	114

	<u>Pàgs.</u>
L'antologia poètica de l'"Albatross"	117
Nota sobre D. H. Lawrence	123
Rimbaud i Edith Sitwell	125
Sobre educació literària	129
Metamòrfosis poètiques del rossinyol	132
Desmond MacCarthy i el subconscient	137
Dos llibres de Herbert Read:	140
I. La forma poètica	140
II. Una infantesa	143
L'ambigüitat en poesia	146
Les "Elegies" de Rilke	149
Els assaigs de W. P. Ker:	153
I. Història de les Balades	153
II. Chaucer	155
III. Matèria i forma	158
IV. La "música abstracta"	161
V. La dicció poètica	164
VI. Imaginació i fantasia	166
Ivan Bunin	171
Oswell Blakeston	176
El caràcter de Cervantes	183
Rondalles d'Andersen	192
Gertrude Stein i la crítica	195
Teatre pur	205
Lectures	208
Arnold i Gide	211
Un poema d'Archibald MacLeish	214
Tres segles de ciència	218
El tercer Mr. Joyce	224
Darreres tendències de la poesia anglesa	235









PUBLICACIONS DE «LA REVISTA»

N.º 127

4'50 PESSETES

