REVISTA DE POESIA

VOL. I - NÚM. 3 - 4 MAIG - JULIOL 1925

De la sinceritat en l'emoció

PER ésser poeta en la més pura i més vasta significació de la paraula, cal abans de tot ésser sincer. Quan en llegir unes ratlles curtes o llargues, sentim una sensació de fredor, de buidor, endevinem de seguida que allí no hi ha sinceritat. Però si això no és molt difícil d'escatir, crec que ja ho és més d'esbrinar què és ésser sincer. Jo no crec que ho sigui solament allò que abans d'ésser obra d'art hagi estat viscut pel poeta. Per a mi es sincer tot allò que és temperamental. Ni en la poesia lírica — la més pura de les arts, la que més sinceritat reclama — cal que el poeta hagi realment experimentat el que canta. L'haver-ho experimentat no és ni tan sols una garantia de sinceritat. Així i tot hom pot cantar en fals — i de fet hi canta, si no és de debò poeta. Pot lliurar-se, tot creient expressar els seus sentiments, a escriure de memòria, a transmetre reminiscències d'antigues lectures, que és, al capdavall, la forma més corrent i més inconscient de plagiar.

Això no vol dir que l'anècdota viscuda no pugui ésser, en molts de casos, una deu de sinceritat. No creure-ho seria negar molts poetes que s'han passat la vida teixint i desteixint — melangioses Penèlopes — l'estofa d'una mateixa anècdota viscuda. Tanmateix cal en aquest cas que l'anècdota respongui plenament al temperament del protagonista. De no ésser així l'anècdota pot ésser un parany on caigui presonera la pròpia inspiració. Qui sap si en els casos d'aqueixos grans poetes lírics — un Tíbul, un Petrarca — en els quals l'anècdota està tan íntimament lligada amb el temperament, l'anècdota no serà quelcom més que un pur atzar de la vida; qui sap si no haurà estat provocada, o, almenys, dalerosament cercada, pel propi temperament. Que per alguna

cosa pogué dir Shakespeare que les nostres vides són ordides del mateix lli que els nostres somnis.

Jo crec que el poeta líric, igualment que el poeta dramàtic, pot crear, pot inventar sense que la seva sinceritat en pateixi. L'anècdota inventada té encara l'avantatge de tenir moltes més probabilitats de respondre a la íntima idiosincràsia del poeta, que l'anècdota viscuda. Està, a més a més, deslligada de tot altre element que la pugui corrompre o desviar. Es una pura matèria prima d'art pur. El gran avantatge, però, del cas viu, és que l'estat emocional del poeta es produeix per reacció natural. Pot, altrament, la fantasia produir una sensació semblant a la provocada per la realitat?... Jo crec, sincerament, que sí.

Uns, més que altres, tenim el poder d'ésser proteics. Això no és res que tingui a veure amb la qualitat de l'obra. Si Anatole France, amb tot i no ésser un líric precisament, — amb tot i voler ésser un novellista! —, no se'n surt, de fer autofiguracions i contrafigures, Shakespeare, en canvi, amb tot i no ésser a voltes altra cosa que un líric formidable, va amb magnífica desimboltura de Hamlet a Falstaff. Però entre aqueixos dos extrems, gairebé tots els poetes tenen una sensibilitat prou vària per fruir de la diversitat. Dintre la nostra consciència hi ha prou llavors de virtuts i prou larves de vicis per conèixer els altres al través de la nostra pròpia ànima. Hi ha prou llevats d'altres vides en la nostra vida, perquè puguem pressentir i endevinar molts d'estats d'ànim que els atzars del propi viure ens han negat. La victòria més alta de l'heroi, no és precisament el triomf del que ell vol ésser sobre les forces ancestrals que el lliguen a una vida inferior? Doncs la més alta victòria del poeta seria d'arribar, mitjançant el coneixement o l'endevinació del jo dels altres, a fondre el seu jo amb l'esperit universal. I noti's el fi instint del pobles, que estimen més i veneren més els poetes civils i religiosos, els quals es lliuren tots a la humanitat, que no els poetes eròtics, reclosos dintre el seu egolàtric egoisme. Tanmateix un poeta eròtic — que se'ns perdonin aquests incisos que trenquen tota la unitat del que diem — té més de novellista — en la moderníssima i poc exacta valor de l'expressió —, de novellista que conta amb delectança el propi cas, que no de vertader poeta, en el sentit sagrat de la paraula.

Jo no crec, doncs, que el poeta hagi d'ésser sempre un

Prometeu encadenat a la pròpia vida. Crec, contràriament, que el poeta que no pugui superar l'emotivitat del propi viure, no és poeta. Altrament, no serien grans poetes més que aquells als quals l'atzar ofrenés una existència intensa i apassionada. I qui sap si moltes vegades, precisament, un gran poeta no és altra cosa que un aventurer fracassat. La creació artística pot ésser, aleshores, l'eixida i el refugi d'una ànima impotent per a l'acció. I tanmateix la illusió d'una vida més bella que la pròpia vida pot seduir el poeta. I serà sincer en cantar-la, perquè ell haurà estat el primer de creure en la veritat de la seva mentida, per haver sentit una emoció veritable.

I en què es diferencia realment el no ésser de l'ésser, quan ens emociona talment com si fos?

Del somni de Maia tot el món n'és nat.

DOMÈNEC GUANSÉ

Carles - Lluís lloa una finestra on veié Tizianel·la

(DEL POEMA INÈDIT "TIZIANEL·LA")

GRAN finestra girada al bell migdia
sota la cella fina del toldo atavellat,
com ull que s'aclareix de l'alegria
de veure el mar; en el teu trau ombrissolat,
com entremig de pàmpols, hi ha pampellugues breus:
un gallaret, una gavina, els rems creuats dalt d'un patí...

Abocada al rengle d'arbres nous que frisa,
dalt de l'esplanada que escareix la brisa,
mediterrània finestra,

ulles la palestra entre esquif i esquif
i les arribades del Lord o el Xerif,
i del pavelló oeixes l'orquestra
que la llunyania pren i torna com un bleix.

Enlairada golfa d'un Olimp de calma,
fou en ton relleix
que un dia d'hivern, mentre el tronc de quatre
trotava les vies al so dels clarins,
la vegí com reina dalt del seu reialme.

A baix diamants, pols d'or i perfum.
Eren les ombrelles, cúpules de llum,
lluïen els sabres amb el blau adins,
plomalls s'afuaven com ocells de gala,
i a dalt (marbre en l'ala,
violes d'Itàlia al pit) els coloms
feien gentils tombs, voltant la bandera
que al cim del casal torcia la xera
dels seus colors vius. I al dessota, tu
(tu que t'endugueres sense ni mirar-me
mon orgull de jove, tan fort i tan lleu),
en l'alta finestra, dins la llum de Déu,
escampaves roses sobre la corrua.

Ara tu, finestra, guardes sa claror
i la seva forma per sempre hi traspua,
i el meu pensament sobre teu regrua
i el meu pensament hi fa un tremolor,
igual que els coloms i l'encès penó
feien el migdia
que hi passava sota l'esplendent corrua de l'Emperador.

JOSEP LLEONART

Charles Vildrac

AVUI les planes de la REVISTA DE POESIA *s'honoren amb un poema d'un dels escriptors més eminents de la França contemporànea: Charles Vildrac. Vildrac és, potser, l'home més característicament representatiu d'una nova tendència que s'insinua ara en la poesia de França, i que relliga poetes classificats sota etiquetes d'escola ben diverses. Els joves poetes francesos semblen voler rompre amb llur tradició poètica, aquell contingut poètic tan coherent i tan característic que va madurant-se i modelant-se a França des de la Plèiade fins al mateix Paul Valéry. Les gents d'ara semblen voler emprendre nous viaranys. En un valerós propòsit d'esmena, admirable d'aplom i d'autocrítica, volen corregir les rutines ancestrals. Defugen el verbalisme, tractant de despullar les paraules de les vestidures de banalitat amb què les havia embolcallades l'antiga retòrica, per tornar-les a la casta nuesa virginal de símbols immediats de les coses. La poesia francesa, que havia adquirit a darrers del segle* XIX *una calitat ja gairebé exclusivament de* bibelot, *un aire de polidíssima i gentil superficialitat, cerca ara l'aplom seriós de l'art veritable. L'home tal com és, sense idealitzacions ni empitjoraments vesànics, amb les passions i sentiments de cada dia, és motiu predilecte, tema inexhaurible, d'aquestes noves promocions poètiques, indubtablement les més brillants en finor d'intelligència i sensibilitat en el panorama poètic de l'Europa d'avui, i que són el pol oposat d'allò que havíem tradicionalment convingut a dir-ne poesia francesa. El país típic de la pompa verbalista esdevindrà possiblement, temps a venir, el de la més cenyida austeritat. Aquest fet ens recorda l'error molt freqüent de considerar l'esperit dels pobles com una cosa tan fixa i uniforme en la seva activitat com l'esperit humà. És habitual la generalització simplista de creure les ànimes collectives sotmeses a unes lleis semblants a les que governen les ànimes humanes. I, així, atribuïm als pobles certes qualitats, certs defectes, certes aptituds, que es mantenen al llarg de la història d'a-*

quells, talment les qualitats, defectes, o aptituds d'un esperit individual. No obstant, l'estat de consciència collectiva que constitueix l'ànima d'una nació, és quelcom d'infinitament complex i inestable. Pot sofrir profundíssimes modificacions i convertir-se en molt diferent cosa del que havia estat inicialment. Hom pot comparar-la a la molècula complicadíssima d'un albuminoide, en la qual un lleu agent exterior, una lleugera alteració de temperatura, pot produir un tan formidable desplaçament d'àtoms, que queda convertida en una substància nova, radicalment diferent, i amb propietats fins i tot oposades a les que abans posseïa.

J. B. i F.

La petite maison (*)

SUR le versant de la montagne,
A mi-hauteur, on aperçoit
Une petite maison toute seule.

D'ici elle semble accrochée
A un pan de muraille nue;
Et le soir, on voit sa lumière
Agoniser sous le poids de la nuit.

—Ah! comment peut-on vivre là,
T'exclames-tu en frissonnant.

Moi je ne connais pas l'endroit,
Mais je sais bien que la montagne
N'a pas pour qui gravit ses pentes,
Le visage fermé qu'on voit de loin.

(*) Reservats els drets de reproducció i traducció. Copyright 1925, by *Revista de Poesia*.

Moi je sais bien qu'elle est vêtue
De fenouil, de myrthe et de menthe,
De romarin, de lavande et de thym;

Et que sa cime se recule
A mesure qu'on va vers elle
Et que parfois son flanc se creuse
Offrant un calme et tendre asile.

Je sais qu'il y a un mûrier,
Des amandiers, des pins, des chênes,
Un tapis d'herbe et deux chevrettes
Derrière la petite maison;

Et devant elle une terrasse
Avec son banc et sa table de pierre,
Où des gens après leur travail
Dans l'air doré du crépuscule
Boivent frais le vin de leur vigne.

CHARLES VILDRAC

Els «Nô», o drames lírics del Japó antic

LES darreres converses literàries de Paul Claudel han donat actualitat a les obres curiosíssimes del teatre japonès antic. Abans que ell, un dels poetes més eminents de llengua anglesa (l'obra del qual comentem en aquest mateix fascicle) s'era inspirat en els Nô *per a escriure alguns drames lírics, d'un encís misteriós i delicat. L'estructura dramàtica i el lirisme de les* Four Plays for Dancers, *de W. B. Yeats, recorden les velles creacions de Kiyotsugu. "He trobat el meu primer model — diu, referint-s'hi, el dramaturg irlandès — en el teatre* Nô *del Japó aristocràtic. En* Algunes obres nobles del Japó *vaig descriure allò que m'ha semblat més important d'aquell teatre subtilíssim. No considero el meu descobriment com un simple estalvi, car representa un guany considerable prescindir de l'escenografia, i substituir el paisatge imperfecte pintat sobre una tela, per tres actors qui, asseguts davant un mur o paravent dibuixat, descriguin el paisatge o l'acció, i acompanyin els moviments amb el timbal o el gong, aprofundint l'emoció de les paraules amb la flauta o la cítara. Les decoracions resulten innecessàries per a mi i els meus amics, car la nostra imaginació, quan les arts la mantenen viva i desvetllada, pot dreçar sense gaire esforç dins una sala una muntanya coberta d'arços, i, en canvi, trobem moltes coses blasmables àdhuc en les bones decoracions.*

Quant a les màscares, tampoc ens semblen cosa excèntrica. Estem avesats a les cares de bronze i de marbre, i ¿què fóra més adient sinó que Cuchulain, per exemple, essent un personatge llegendari i mig sobrenatural, se'ns mostri amb un rostre, no pas maquillat davant el mirall per algun primer actor — car en això també hi hauria molts detalls criticables —, sinó treballat per algun artista illustre? Tots recordem que el teatre romà, quan esdevingué més intellectual, abandonà la "caracterització" i usà, en comptes d'ella, la màscara, i que els artistes més fa-

mosos del Japó modelaren màscares que encara s'usen, després de molts segles. Fóra una aventura commovedora per a un poeta i un artista, treballant plegats, de crear novament uns tipus heroics o grotescos que, servant-se sempre a distància escaient de la vida, semblessin imatges d'aquelles profundes emocions que només existeixen en la solitud i el silenci".

Els comentaris que publiquem a bell seguit foren escrits per Marie C. Stopes, coautora, amb el Professor Joji Sakurai, d'una traducció anglesa dels Nô *més característics, damunt la qual ha estat feta la versió catalana de* La tomba de la donzella.

* * *

Història dels Nô

Els *Nô*, o drames lírics, tal com ara es conserven, daten del segle XIVè i de principis del XVè. Es desenrotllaren particularment sota el regnat de Xorgun Ioximitsu (1368-1394), durant el qual aviat assoliren un èxit extraordinari entre la noblesa. Els integren, en gran part, elements d'antigor molt més reculada, que existien en forma més incoherent abans del segle XIVè; però hom pot dir que, en realitat, cristallitzaren i prengueren llur forma característica sota la cura de Kiyotsugu, qui visqué del 1355 al 1406. És interessant de constatar com es corresponen frec a frec les dates de Chaucer (1340-1400) amb les del gran mestre japonès. Quina fase del món dugué aquells dos homes, enfront d'una mateixa època, dins els dos imperis insulars que mútuament es desconeixien? Kiyotsugu fou el veritable fundador del drama líric japonès. No creà de soca a rel aquesta forma dramàtica: aplegà els elements que ja existien i els fongué dins el foc del seu geni personal. Entre els més importants dels materials que posà a contribució cal esmentar les *Kagura* o danses pantomímiques, que eren executades als festivals de Xinto damunt unes taules provisionals. Han perdurat fins avui dia unes altres danses, filles directes d'aquelles, conservant-ne gairebé en absolut la forma primitiva. Les he vistes executar damunt rústegues taules, on els actors anaven guarnits pomposament, però amb ves-

tits econòmics, i el públic era format quasi en absolut per gent del poble humil, que s'aturaven uns instants amb aire mofeta, o bé hi romanien llargament, quan anaven a la tasca del dia. Hom pot imaginar l'antiguitat d'aquestes representacions pel fet que en el *Kojiki*, que fou escrit l'any 712, ja són descrites com a cosa antiga, i llur origen es relaciona amb la deessa del sol. La història mítica de llur origen és una de les contalles del Japó més conegudes. La deessa del sol, Amaterasu, havent estat ofesa, es retirà al fons d'una balma, i deixà el món orfe de la seva lluminosa beutat. Com és fàcil d'imaginar, això fou molt desavinent per a tothom, àdhuc per a la resta dels déus, els quals, en llur desolació, s'aplegaren dins el llit sec del Riu del Cel, (o sigui la Via làctea, — i tothom qui conegui els rius muntanyencs del Japó, trobarà la imatge molt exacta, car el llit sec d'un riu japonès no és sinó una ampla corba de còdols blancs i rodons). Van provar de fer moltes coses perquè la deessa solar es decidís a eixir de la balma, i, a la fi, inventaren una dansa que hom executava al damunt d'un cubell invertit, el qual ressonava quan el dansarí el colpia amb el peu. Això va excitar la curiositat de la deessa, i hom reeixí a treure-la de l'amagatall: la llum del seu esplendor beneí de bell nou la terra, i tot lliscà com calia, tant per als déus com per als homes. El colpejament del cubell buid és suggerit encara en les danses dels *Nô*, quan l'actor alça el peu i dóna un o dos cops amb la força necessària perquè el trespol de fusta de l'escenari, especialment preparat a aquest fi, ressoni amb un eco característic.

És molt probable que els mots actuals dels *utai* (librettos) dels *Nô* fossin escrits en part, si no enterament, per monjos budistes, i que Kiyotsugu no fes sinó adaptar-los a l'escena.

Després de Kiyotsugu, qui morí l'any 1406, hi treballà el seu fill Motokiyo, el qual va viure del 1373 al 1455. A més d'escriure moltes obres noves (hom li n'atribueix no menys que noranta tres), millorà extraordinàriament la música. Durant la vida d'un nebot seu van florir algunes de les escoles d'interpretadors dels *Nô*, que avui dia encara existeixen.

Els Emperadors mostraren un gran interès per als *Nô*. Un d'ells posà Kiyotsugu al seu servei immediat, i li conferí un bell càrrec. Tant Hideoxi com Iyeyasu, dos dels homes més eminents de la història japonesa, no solament es gaudien assistint a

les representacions dels drames lírics, sinó que àdhuc hom diu que hi prenien part com a actors.

La representació

Un sol drama líric japonès no resulta una representació gaire llarga: dura cosa d'una hora, com a terme mitjà. Però en un festival a base de *Nô* s'hi passa tot el dia (excepció feta de les representacions de caràcter breu, especialment articulades amb certes festivitats), car el programa comprèn mitja dotzena d'obres, i entre elles hom dóna els *Hiogen,* que són breus farses grotesques, destinades a alleujar l'atenció després de les peces més elevades, i, generalment, tràgiques.

El teatre

Els teatres construïts especialment per a representar els *Nô*. són més reduïts que els teatres corrents. L'escenari és una plataforma quadrada, que s'escau al mig, de manera que el públic s'hi asseu al volt, encarat a tres bandes. Té un sostre bellament corbat, separat del sostre que sopluja el públic per un petit espai, i recorda l'època en què els *Nô* eren representats a les galeries exteriors de fusta, mentre l'auditori s'estava a sol i serena. Dins l'escenari hi ha dues columnes de fusta polida, que aguanten el sostre. L'escenari és horitzontal i s'alça alguns pams sobre el nivell de terra; és construït amb unes taules molt lliises i típicament ressonants, circumstància important per als moments de la dansa. Una galeria mena a l'escenari, i per ella passen molt lentament els actors, un cop eixits del vestidor, aturant-se davant cadascun dels tres pins que s'hi troben. Una cortina tanca el final de la galeria, a l'entrada del vestidor. Tota la fusta és sense pintar ni vernissar, per bé que polida molt delicadament, i no hi ha ni decoracions ni bastidors que en trenquin l'harmonia. Tot l'ornament es redueix als tres pins esmentats, i a un gran pi molt ample que s'alça al fons de l'escena. Aquest pi, pintat damunt les fustes nues, no és pas realístic, sinó molt estilitzat, amb grans masses sòlides de fullatge color

de maragda, i un tronc retort. S'assembla als pins que hom veu a les pintures simbòliques i als antics brodats cerimonials que es feien servir a les noces i durant les festes d'any nou. El pi, que ha esdevingut un símbol per als japonesos, és associat íntimament amb els *Nô*. El drama líric *Takasago,* fortament lligat amb el sentiment nacional, no és sinó la història dels esperits fidels del pi, i és, tal vegada, el més important i estimat dels *Nô* que es representen.

El cor

Abans de començar l'obra, el cor penetra a l'escenari, amb vestit blau o blau-gris. Els homes s'asseuen, amb les cames estirades, a la banda dreta de l'escenari, i davant d'ells posen els vanos, que romanen tancats, però durant els cants, els obren i els enlairen. El cor canta a intervals a través de l'obra, de vegades informant l'auditori dels esdeveniments que van desenrotllant-se, o que ja són passats, de vegades comentant el fat o els sentiments del protagonista, descrivint les seves emocions o, àdhuc, amonestant-lo.

Com és natural, aquesta disposició del cor i l'escenari recorda el teatre grec. Les comparacions i contrastos que tot seguit s'acuden han estat estudiats pel Prof. Chamberlain i altres crítics.

La música

La música és un aspecte important dels *Nô* quan són representats d'una manera acomplida. En realitat hom pot comparar-los, en conjunt, a les nostres òperes, millor que a cap altra branca del teatre occidental, si bé llur "cant" és molt diferent del nostre. Hom executa els cants en una veu molt curiosa, en la qual hom considera com un mèrit especial la supressió del respir. Altres trossos de l'obra es canten a l'uníson, i àdhuc els "mots" de prosa són entonats d'una manera única, que els allunya en absolut del to del llenguatge parlat i fa que — per

a un estranger — siguin pràcticament indestriables del cant (*). A aquesta música vocal és afegit el so de quatre instruments, i els que els toquen no formen part del cor ni prenen part en el cant, llevat de quan llencen un *Ha!* estrident, o alguna cosa per l'estil, que (em cal confessar-ho) només pot comparar-se a un miol, el qual no em sembla pas que accentuï gens ni mica l'expressió de la música, sinó que més aviat la desfigura.

Els músics entren al teatre i ocupen llur lloc a l'escenari, quan el cor ja és assegut i abans que els actors apareguin. En una petita orquestra completa, el primer músic és el que toca el *taiko,* o sigui un timbal aplanat, que es colloca damunt un peu de fusta, ornat amb magnífiques borles de seda vermella, d'un tamany i brillantor que llur bellesa es destaca vivament del color apacible de l'escenari. Després ve el jugador de l'*otsuzumi,* una mena de timbal allargassat, que hom recolza damunt el genoll. El *kotsuzumi* és un timbal en forma de rellotge de sorra que es sol aguantar damunt l'espatlla. Els professors Chamberlain i Dickins l'anomenen tamborí, però aquesta denominació dóna una impressió absolutament equivocada, tant de la forma com del so de l'instrument. El darrer músic és el jugador de *fue* o flauta.

Molts occidentals s'acontenten anomenant aquesta música "una dissonància". És, doncs, plaent trobar-se que el senyor Sansom diu: "De vegades la flauta produeix una nota allargada que té una qualitat de tristesa estranya i emocionant".

(*) Segons sembla — i reconegudes les distàncies que separen la música oriental de l'occidental — aquesta categoria musical deu ésser pròxima a la que cerca Arnold Schœnberg en el seu *Pierrot Lunaire.* "La melodia de la veu parlant — diu Schœnberg — no està destinada a ésser cantada (fetes algunes excepcions que s'indiquen expressament). Es confia a l'executant la missió de transformar-la en una melodia parlada, tenint exactament en compte les altituds de so prescrites. Això s'assolirà, en primer lloc, atenent-se escrupolosament al ritme, és a dir, sense més llibertat de la que es permetria en una melodia cantada. En segon lloc, fent-se exactament càrrec de la diferència entre el so parlat i el so cantat: el so cantat manté l'altitud de la nota immutablement fixa, mentre que el so parlat, tot i donant-la amb exactitud, l'abandona de seguida, pujant i baixant. L'executant s'ha de guardar bé de caure en una *dicció cantant.* No és pas això el que es persegueix. No es cerca tampoc una dicció *natural-realista.* Al contrari: cal que la diferència entre la dicció corrent i una dicció que collabora en una forma musical esdevingui patent. Però tampoc no ha de fer recordar mai el cant." — N. de la R.

Personalment, puc dir que, excepció feta dels crits intercalats, aquella música m'ha semblat que estava en harmonia absoluta amb les obres, i que n'augmentava considerablement l'expressió i l'encís.

Els actors

Els actors ixen darrera la cortina, al fons de la galeria que mena a l'escenari. Hi avencen un a un, molt lentament, amb llargs intervals entre passa i passa — cada moviment ha estat regulat ja fa centúries. El capità Brinkley diu: "És, certament, molt dubtós que ningú més hagi desenrotllat semblant vocabulari expressiu a base del moviment, ni una eloqüència del gest tan colpidora. Aquests dansaires dels *Nô,* coberts amb una màscara, privats de l'ajut importantíssim de l'expressió facial, i reduïts a unes cadències molt limitades, reïxen, no obstant, a donar a llurs representacions un caràcter de noble dignitat i de pregona intensitat de sentiment". Els actors — segons ja insinuàvem — es deturen a cadascun dels pins que es troben a la galeria, per tal de marcar una etapa en llur camí. No actuen sinó homes i, per als papers femenins, porten les màscares convencionals, de cara blanca i estreta, amb les celles pintades amunt, al bell mig del front, per tal com aquestes particularitats constitueixen el tipus clàssic de la bellesa femenina. També porten màscara els que representen diables o esperits, d'un aspecte semblant a les caretes que duen els infants a Anglaterra el primer de novembre. Són de fusta treballada, amb una escletxa per a la boca i dos forats per als ulls. Es tracta, palpablement, de màscares posades damunt la cara, i no tenen cap pretensió de versemblança; àdhuc en alguns casos les màscares de noia van obertament lligades amb una cinta que passa al mig del front. Els que representen dimonis o esperits, de vegades porten unes llargues cabelleres postisses.

Els vestits

Per bé que, en altres aspectes, l'escenografia dels *Nô* estigui tan simplement organitzada, els vestits dels actors són sump-

tuosos i bellament representatius de les peculiaritats de cada personatge. Les diverses robes són, totes elles, de forma i moda medieval, i moltes apareixen encarcarades amb opulents brocats i brodadures. En tots estils, són molt treballades i acolorides ricament. Mentre la forma de la major part d'aquests vestits és semblant als simples *kimono* i *kakama* (o sigui, els faldons oberts que porten els homes quan van completament vestits) d'avui dia, són d'un tamany major, amb grans faldons de *bouffié* emmidonat, i amb les mànegues del kimono tan enormes i encarcarades que el qui les porta té una amplada que representa tres cops la normal. Hom pot dur els vestits en sèrie, l'un damunt de l'altre, i així, sota el ric vestit extern, ixen les vores d'altres robes igualment belles. Els que representen guerrers antics, porten, naturalment, armadures.

Aparell escènic

En els *Nô* hi ha molt pocs detalls escènics, o cap. Així com no hi ha decoració, i les imatges dels indrets on l'acció s'esdevé cal que sorgeixin a la ment dels espectadors, guiats pels passatges descriptius de l'obra, així tampoc no hi ha aparell escènic. Si els actors, per exemple, han d'embarcar-se i ser menats riu avall, es limiten a saltar per damunt d'un bambú estirat al trespol. Si un dels personatges ha de donar aigua a un guerrer ferit, simula l'acció amb un vano. De vegades hi pot haver algun detall escènic: com, per exemple, unes glorietes emparrades, que representen cases, o bé la campaneta d'un temple. Però, àdhuc en aquests casos, els actors han de crear una illusió a l'entorn de les coses, mitjançant la paraula i el gest.

No ens cal recordar que les obres de Shakespeare foren escrites originàriament per a un teatre que a penes tenia més aparell escènic que els *Nô*; i, àdhuc avui, són molts els que s'adonen com els més bells passatges de Shakespeare no guanyen gens, sinó que més aviat perden, dins l'escenografia realista i complicada del teatre modern.

Quan sentim que hom anomena els *Nô* arcaics i primitius, a causa de llur manca d'escenografia i de la simplicitat infantil de llur aparell escènic, és que el crític que això sosté confon

les valors. Unes paraules que, elles soles, poden interessar l'auditori, el drama que és capaç de pintar l'escena en el pensament, gairebé sense l'ajut dels ulls, no poden ésser descrits, certament, com a cosa primitiva.

El públic

El Prof. Aston, en la seva *Història de la Literatura Japonesa*, diu: "Hom dóna encara representacions dels *Nô* a Tokio, Kioto i altres indrets, a base dels successors d'aquells antics empresaris que fundaren aquesta art; i hi assisteix un públic reduït i selecte, compost, gairebé en absolut, d'ex-daimios o militars nobles, i de llurs servents. Per a la gent vulgar els *Nô* resulten completament inintelligibles". El contrast entre el públic dels *Nô* i el del teatre corrent és marcadíssim; però cal recordar que gairebé cap persona culta i refinada no assisteix al teatre corrent; i, pràcticament, tota la gent culta s'interessa pels *Nô*. No obstant, per raó de les condicions socials presents del Japó, l'auditori dels drames lírics no resulta tan escàs ni restringit com això ens faria creure, si no recordéssim que els ex-daimios i els nobles militars s'han escampat dins tots els estaments socials; molts, gairebé la majoria, dels policies són samurai: entre els estudiants pobríssims de la Universitat o els mestres d'estudi i àdhuc els llenyataires podreu trobar representants d'antigues famílies nobles. Quan s'esdevingué la gran transformació i reorganització social japonesa, i els nobles i els samurai perderen llur situació privilegiada, per bé que hom els proporcionés, tant com era possible, unes honorables situacions, molts d'ells s'integraren en el que s'anomena "poble corrent"; i, així, avui dia succeeix que alguns individus procedents de les antigues classes cultes penetren gairebé tota la societat japonesa en els seus diversos estaments. Entre els policies, els llenyataires i els jardiners hom es pot trobar amb persones que manifesten un interès pregon per la cultura clàssica, i algun pobre estudiant que viu a base d'uns pocs xílings setmanals, tal vegada es passa la nit cantant a la lluna les cançons d'algun *Nô*. Certament, quan jo vivia a Tokio, un minyó així habitava prop de la casa que jo ocupava aleshores. No el vaig conèixer mai

personalment, car desitjava que no s'esvaís aquella impressió meravellosa de melangia romàntica i de bellesa que em donava el seu cant. Molts vespres d'aquells que m'estava sola al balcó, mirant cap al Fuji, darrera el qual el sol s'era post, i escoltava en el crepuscle efímer i sota les trèmules estrelles orientals, els cants tristos, tràgics dels *Nô,* que aquell donzell modulava, m'han deixat una impressió inesborrable; i potser aquells vespres em donaren un amor i una comprensió dels drames lírics, més intensos que no els que senten altres estrangers no veient-los representar sinó alguns cops al teatre. No obstant, aquell minyó vivia en una mena de cabana, i com ell viuen molts milers de persones cultes al Japó.

Així, doncs, cal recordar que, per bé que el públic d'un teatre *Nô* sigui "selecte" en el sentit real, no és pas de cap manera format enterament per gent rica.

Tothom qui pot hi assisteix portant vestits d'etiqueta, que són de colors fosques, tant els dels homes com els de les dones, car el costum només permet lluir colors clares als infants i a les noietes joves. Molts dels espectadors arriben al teatre a les nou del matí, i hi romanen fins a les tres o les quatre de la tarda. Les "llotges" són petits compartiments estorats, amb unes cledes, altes, només, d'un pam i mig; i tothom seu a terra damunt un coixí, i amb les cames plegades. A l'hivern, els espectadors tenen un focarró de brases dintre la "llotja", i s'escalfen les mans bo i seguint la representació.

L'EFECTE DELS NÔ EN EL PÚBLIC

En un teatre corrent el públic parla, menja i àdhuc juga durant la representació, i només presta una atenció completa quan s'esdevé un assassinat o una baralla, llavors que la sang brolla realísticament de la boca de l'actor, mentre es retorç mitja hora seguida, agonitzant, amb una ganivetada roja al mig del ventre. En canvi, durant la representació d'un *Nô,* la major part del públic escolta, absort, en el decurs de tota l'obra, i molts d'ells poden xiular l'actor quan fa la més lleu errada, car coneixen minuciosament els papers. D'altres segueixen el cant amb un llibre, i així no en perden ni un mot; els *Nô* s'assemblen a les nostres

òperes en aquest punt, puix si hom no en coneix bé la lletra se'n perden moltes paraules. Tots els espectadors posseeixen un cert coneixement de la poesia clàssica, i, segons els graus d'aquest coneixement poden fruir més o menys els milers d'allusions i les cites i adaptacions parcials que contenen els drames. Amb cadascuna de les referències a algun poema o història clàssica s'enriqueix la suggestió del conjunt, car un mot o una frase que en si no significarien gran cosa, esdevenen fragants i bells quan porten el perfum de mil records amables. A més, la impressió psíquica del color bell i harmoniós i la música vigorosa no abandona mai el sensible auditori. L'efecte psicològic de la música és un poder que tots reconeixem vagament, però que són pocs a comprendre'l. No obstant, em sembla cert que, quan ens afecta físicament i espiritualment alhora, i quan ens ajustem al batec i al ritme d'una música plena de grandesa, i sobretot, *adient*, baldament no ens trobem més pròxims a una comprensió intellectual de les coses que són a la rel de l'univers, ens acostem, no obstant, a una identificació espiritual amb elles, i, per tant, a un cert grau de comprensió. La música dels *Nô*, basada en una escala diferent de la nostra, produeix un efecte molt singular, i, no gens menys, està en completa harmonia amb la concepció mental d'aquells drames.

El públic dels *Nô* es troba molt especialment situat per a rebre les impressions que dèiem, puix que totes les condicions de l'ambient són calculades a posta per a intensificar-les: l'efecte magnètic de l'auditori silenciós i intelligent; la bella simplicitat i harmonia dels colors de l'escena; la dignitat i el caràcter impersonal dels actors, acomplint unes accions prescrites ja fa segles; les allusions i suggestions dels poemes, les descripcions de bells paisatges, i les referències freqüents a idees religioses o filosòfiques... Quan tot això es combina amb la música estranya i solemne, crea una impressió extraordinària dins el cor de l'espectador.

Vaig assistir als *Nô* com un estrany i un foraster, per al qual eren perdudes totes les allusions i suggestions clàssiques — al qual no produïa cap esgarrifança l'esment d'un simple mot (penseu, ara, un instant, quins sentiments el nom de *Deirdre of the Sorrows* desvetlla en vosaltres, si coneixeu les llegendes irlandeses i heu vist l'obra de Synge; doncs bé: uns sentiments

així els susciten simples mots i noms japonesos, que a nosaltres ens semblen prosaics i inintelligibles) i, no obstant, em va colpir la força de conjunt que batega en els *Nô*. Es troba en ells tot un dring de foc i d'esplendor, de passió i de tristesa que només pot apreciar plenament un japonès culte; però els occidentals podem sentir-lo, encara que el so sigui apagat, si hi inclinem atentament l'orella. Els que troben els *Nô* prosaics i d'un mèrit mediocre, és que no els han compresos sinó parcialment, i es fixen més en la lletra que en l'esperit.

La tomba de la donzella

AQUESTA obra és atribuïda correntment a Kiyotsugu, i hom suposa que fou escrita a darreries del segle XIVè. No és coneguda la seva data exacta, però Kiyotsugu va néixer en 1354 i morí en 1406; és, doncs, molt probable que fos l'autor de l'adaptació, i no el que originàriament escriví l'*utai*, fragments del qual sembla que foren escrits molt abans de la seva naixença. El drama és encara un dels més importants entre els *Nô*, i resulta, certament, una obra de prova, car el cant de la donzella *Unai* és excepcionalment difícil. Per bé que un estranger no pugui judicar aquestes coses, pel meu gust és, tal vegada, el més bell de tots els *Nô*.

En la seva construcció i en el desenrotllament global de la història, aquesta obra s'assembla extraordinàriament als bells tríptics japonesos en color, en els qual el fons, que representa un jardí suaument acolorit, o bé una boscúria, agrisada amb delicades boirines, donen un relleu intens a la vívida figura del guerrer tot armat, que se'n va a la batalla. En els passatges amb què s'obre aquest drama tenim un fons suau i boirós, que guarneix l'herba verda de la Primavera naixent. Hom veu el glaç prim que s'esquerda vora les plantes, l'escena esdevé més intensa i la descripció és brodada amb allusions poètiques que es refereixen al detalls de la pintura. Entre les donzelles n'hi ha una, humana com les altres, talment que no la troben dife-

rent d'elles mateixes; i, no obstant, és una figura tràgica: la reincarnació temporal d'un esperit damnat. L'esperit parla amb el Sacerdot i pinta amb vives colors aquesta figura central, per a la qual ha estat preparada tota l'escena.

A nosaltres, occidentals, l'actitud moral del drama ens sembla molt estranya. Des del "pecat" inicial de ser prou bonica per atraure l'amor de dos homes, fins a la culpa d'haver ocasionat la mort d'un ànec *mandarí* (cosa que, en país budista, no és pas un crim insignificant), veiem els crims afeixugant-se damunt el cap de la donzella. I als nostres ulls apar sempre innocent de tota culpa, llevat d'haver estat massa amatent a una tendra consciència, i massa disposta a blasmar-se. El tracte que sofreix aquesta donzella malaurada és ben distint del que hom reserva a les noies boniques d'Occident! A l'Antic Japó tots els vuit inferns no haurien estat suficients per a Elena de Troia.

En aquesta actitud religiosa observem les creences populars del budisme contrastades amb les formes més altes de la mateixa religió. Els detalls circumstancials dels inferns i dels càstigs eren creguts pel poble corrent, però, com diu el Sacerdot, tot era una illusió, tant en el món, com al cel i a l'infern, i l'ànima podia fer-se escàpola dels seus turments reconeixent aquest fet més alt:

Si podies, només, esvair lluny de tu
els teus núvols d'engany, fores lliure
de les teves angoixes i de tots els pecats.

LA TOMBA DE LA DONZELLA (1)

Dramatis personæ

La Donzella Unai (o sigui, el seu esperit encarnat temporalment en una donzella).

Dues noies de la Vila.

1. — Aquesta obra en l'original corrent s'anomena *Motome-zuka*, que vol dir *Tomba cercada*. En versions més antigues es deia *Otome-zuka*, o

LA TOMBA DE LA DONZELLA

(D'un gravat japonès en color)

Un Sacerdot.
L'esperit de la donzella Unai.

ESCENA: *Els camps d'Ono, vora la vila d'Ikuta, en començar la Primavera.*

EL SACERDOT

País endins m'ha dut el meu viatge;
cercant la capital, ara apresso el meu pas.
Vinc de Ponent, de les terres llunyanes,
cap aquella ciutat que mai no han vist mos ulls.
Són molts, són molts els camins de la costa
que jo seguia i, sovint, mon camí
era la mar, i una barca em menava.
Damunt la mar i les muntanyes altes,
he vist el sol ixent i el sol ponent,
i ara ja arribo a la vila d'Ikuta
(només el nom en coneixia), al bell
país de Tsu, a la vila d'Ikuta.

UNAI I LES DONZELLES

Collim el tendre herbei de Primavera
i ací, a la vora d'Ikuta, bufant,
ve l'aire del matí, tan glaçat i tan fort
que ens tomba les mànegues fines (2).

sia: *La Tomba de la Donzella,* i sota aquest títol era també coneguda en els *Yamato Monogatari* ("Contes del Japó"), escrits fa cosa d'uns mil anys. El títol es canvià perquè *otome* i *motome* tenen un so tan semblant en japonès i, a més, pel fet que els dos amants de què parla el drama *cercaren* la tomba. Però em decanto al títol antic, no solament per raó de la seva prioritat, sinó perquè resulta més eufònic.

Aquesta obra és un dels onze *utais* més importants.

2. — L'original diu: *Ikuta on Ono no azakazeni nao saekaeru tamoto kana.* El sentit és molt confús, car la paraula corresponent a mànegues (*tamoto*) es relaciona amb *kaeru* (que vol dir "tombar") dins el mot *saekaeru* ("fa fred").

LES DONZELLES

I a les serres llunyanes, a les copes dels pins,
la neu encara no és fosa.

UNAI I LES DONZELLES

O, vora la Ciutat, ara s'escau el temps
d'anar collint pels camps l'herbei de Primavera.
I amb aquest pensament ja se'ns alegra el cor.

UNAI

Però d'ací la Ciutat és llunyana.

LES DONZELLES

Som camperoles, nosaltres. Vivim
un viure humil, vora la mar d'Ikuta.
La nostra vida i el treball que fem
són ben mesquins, i, cada any, als camps d'Ono
totes venim, però no pas per goig (3).
Els camperols, amb les seves petjades,
anant a collir l'herba tendra de Primavera,
han fet amples camins través el camp nevat.

(Obre un camí, lla on no vegis petjades.)

Els tanys novells que ara creixen pels camps
i els aiguamolls, collirem. Quan la neu sigui fosa
tots aquests tanys ja foren massa vells —
encar que el vent és fred, batent la brolla obscura,

3. — Això suggereix el contrast entre la vida ciutadana i la vida rústica. Era tradicional entre les classes altes de la ciutat celebrar un dia de camp amb motiu de la collita de tanys verds, quan apunta la Primavera. Hom menjava generalment els "set llegums" el dia set de gener de cada any, i per a la gent pobra dels poblets l'aplegament de tanys tendres a principis de gener amb mires al mercat, constituïa una de llurs febles fonts d'ingressos.

i a sobre el camp hi reposa la neu,
ja creixen les set herbes del bon temps primerenc:
collim, doncs, els tanys verds, vora Ikuta.

EL SACERDOT

O, bona gent, digueu-me si Ikuta és gaire lluny.

LES DONZELLES

Sabent el nom de la ciutat d'Ikuta,
tan a prop que és, no et podies errar.

UNAI

No la coneixes, amb tantes pintures
d'aquest indret, que s'escampen arreu?
No veus d'ací la boscúria d'Ikuta?
Mira els arbres espessos, tal com diu el seu nom (4).

LES DONZELLES

I el riu que ara mateix atravessaves
és el gran riu Ikuta, conegut de la gent.

UNAI

Dins l'alè d'aquest temps, fresc igual que les aigües,
sota vesta nevada collim els tanys més verds.

LES DONZELLES

Al mig del camp són ben pocs els que hi neixen,
ai, per què a Ono no ho deia ningú? (5).

4. — *Ikuta*, el nom del vilatge, té el mateix *so*, malgrat que sigui escrit diferentment, que el caràcter xinès corresponent al mot "nombrós".

5. — El caràcter xinès per al nom *Ono* es llegeix "camp petit"; i d'ací ve la suggestió que encara hi ha pocs tanys verds pel camí.

UNAI I LES DONZELLES

Els dolços cirerers salvatges que ara s'alcen
a Mioxino i a Xiga també;
les fulles d'aquells arbres de Tatsuta i els altres
que hi ha a Hatsusí, prou els coneix la gent
que viu a vora la llar del poeta.
Però nosaltres, en aquest recer,
no coneixem el bosc, ni la brolla d'Ikuta:
Si ens preguntaves, res no et podrem dir.

EL SACERDOT

Ah, sí! Ja veig com a mos ulls s'eixamplen
les coses conegudes: el bosc, el riu, la mar,
i els indrets d'Ono, voltats de boirina!
I, digueu-me: la Tomba de la Donzella, on és?

UNAI

Prou he sentit parlar d'aquesta tomba
però no sé, gens ni mica, on s'escau.

LES DONZELLES

Et preguem, vianant, que les coses inútils
no ens preguntessis pas; el temps massa s'esmuny (6)
i hem de collir l'herbei de Primavera.

UNAI

I tu que t'apressaves, bo i fent el teu camí,
per què et detures amb nosaltres, ara?

6. — El mot de l'original "*estimem* el temps" resta exclòs a les representacions per raons de polidesa.

LES DONZELLES

Prou que d'això parlava aquell poema antic...

EL COR

I

"Són entrebanc gentil pel que viatja
les que cullen herbei, bo i travessant els camps
d'Ikuta" (7). Per què vols saber coses inútils?

II

"Tu, Guardià del camp de Tobuhí,
cap a Kasúgan fes camí i esguarda:
encara no és el temps de collí herbei" (8).
Tu, vianant, que a la ciutat t'apresses,
diguê'm: quants dies has fet de camí?
"Per ell me'n vaig als camps de Primavera
a collir tendres herbes, encara que al vestit
duem els flocs de neu, tota glaçada" (9).
Collim els tanys, mal que siguin nevats,
encar que a l'aiguamoll el gel prim no s'hi fongui,
bo i decantant els créixens que brotaven tot just,
collirem els tanys verds que ens dû la Primavera.

III

N'hi haurà molts? La Primavera encar
és primerenca, i els tanys s'amagaven.

7. — Cita d'un antic poema. L'estança es refereix a l'encís de les donzelles camperoles que cullen fulles tendres.

8. — Altra cita d'un antic poema. El propietari del camp espera que aviat serà temps de collir els tanys novells. Impacient, envia el seu guardià per veure si ja broten. Aquesta idea mena al "tu, vianant, que a la ciutat t'apresses", que es troba al vers següent.

9. — Fragment d'una altra estança antiga.

UNAI

"Ja ve la Primavera, però, veient la neu,
damunt la plana, un altre any recordava" (10).
Els tanys més tendres d'enguany són ben pocs
i hem de collí els de les fulles més velles.

EL COR

Però, encar que el fullatge sigui vell i marcit,
els verds són frescos com l'any que comença.
La primavera és jove, salut, o camp florit!

UNAI

Al camp de la Primavera
ha vingut a collir
violetes; però
només collia fulles
roges dels esbarzers.

EL COR

Ah, sí, el color de la púrpura (11)
m'ha dut al pensament entristit el record
del pont lleuger d'Amor, que un dia s'esfondrava (12).

10. — Una altra cita, encara, d'un poema antic, introduïda pel mot *furu*. Tant "caure" com "vell" es tradueixen en japonès per *furu*, i "les fulles més velles", en una de les ratlles següents, és *furu ha*.

11. — Com és costum en la poesia japonesa, en aquest vers no s'usa precisament el mot "púrpura", sinó que hom l'anomena "el color irradiant". Com a color, correspon a "púrpura" el mot japonès *Murasaki*, i hom l'aplica també a una certa herba amb fosques flors purpúries. El color d'aquesta planta és tan intensament porprat que hom suposa que totes les herbes que hi creixen al volt participen del mateix color. Per raó d'aquesta idea el color de púrpura és conegut en poesia per *Yukari no iro* ("el color irradiant" o "color relacionat"). En aquests versos hom introduí el fragment d'una antiga estança per tal de retreure el mot *murasaki*, el qual mena a *yukari no na*, en la primera ratlla del Cor.

12. — Segons un conte antic, un enamorat que travessava un pont flotant, va caure entre les barques i s'ofegà. El Cor suposa que la protagonista pensa: "Com aquell home també jo vaig morir a causa de l'amor, i el *Pont de l'Amor* és un nom *relacionat* (vegeu nota anterior) amb el meu destí".

L'ESPERIT

Quan dels tanys que es marceixen hagi caigut el gra,
en un altre país encara floririen.

EL COR

El color verd en porpra es tornarà.

L'ESPERIT

La "bossa del Pastor" ara he vist que hi creixia... (13).

EL COR

És una herba calenta que de res no serveix,
i altres herbes, d'arrel blanca igual que l'albada (14),
també sota la neu amagades s'estan
i les prendríem per les bones herbes.

L'ESPERIT

A Ono el vent del matí encara és fred,
les branques baixes dels pins s'ajupien
sota el pes de la neu. I mai no podrem dir
allà on la Primavera s'amaga. Encara és freda
l'alenada del riu; i les mànegues, més.
Tornem-nos-en, encara que les herbes més tendres
s'amaguin dins el camp. Donzelles: fem camí.

EL SACERDOT

Ara, si a vós us plau, us diria una cosa:
han marxat les donzelles que collien herbei:
per què resteu amb mi tota sola? Digueu-m'ho.

13. — La "bossa del Pastor" és una de les set herbes.
14. — L'alba s'anomena de vegades, en japonès, "l'esblanquеiment".

L'ESPERIT

És que la tomba antiga us voldria mostrar.

EL SACERDOT

Em plaurà, certament. Sí, mostreu-me la tomba.

L'ESPERIT

Seguiu aquesta ruta: ai, la tomba s'hi escau!

EL SACERDOT

Digueu-me: per què en diuen "tomba de la Donzella"?
Conteu-me aquesta història.

L'ESPERIT

Ah, bé prou que la sé!
Hi havia una noia que es deia Unai. Tenia
dos amants: l'un Sesseida, l'altre es deia Xiniú.
Tots dos el mateix dia, i en hora igual van dur-li
dues lletres enceses d'amor. I ella pensà:
si l'un esculls, a l'altre l'encendrà la quimera;
i, així, no els responia. El seu pare digué:
"L'heurà l'arquer més destre". I sobre el riu Ikuta
tots dos la mateixa ala d'un ànec van ferir.
I aleshores jo deia: com m'he tornat malvada! (*)
Han occit l'ànec fréstec, tan fidel que va ser,
i, per culpa de mi, una dolça parella
mai més no volarà sota el cel blau.
Així, amb la vida esllanguida,
em vaig llençar dins les aigües del riu,
a la terra de Tsu. Ara, que sóc una ombra,
Ikuta ja no és per mi sinó un vell nom (15).

(*) Observi's el canvi de persona, encara que hagi estat parlant d'ella des del començ.

15. — *Ikuta* significa "el camp vivent", o "camp de la vida", i, com que Unai és morta, el nom no té per ella cap sentit.

EL COR

Aquestes foren les seves paraules
quan al riu es llançava. I prou la van trobar
i la posaren dins de la tomba d'argila.
Els dos amants la tomba cercaren, i van dir:
"La vida ja no ens cal". Igual que el riu d'Ikuta
s'alçaven les onades de l'angoixa en llur cor.
La vida es van llevar l'un a l'altre, amb l'espasa.
I aquest també va ésser mon pecat!
Què seria de mi tan feixuga de culpes?
Ah, jo us ho prec, aideu-me en el meu desconhort.
I, això dient, es colgava en la tomba.

[*apareix l'esperit d'UNAI*]

EL SACERDOT

Curt igual que les banyes d'un cérvol, a l'estiu, (16)
és el son de la nit! Creix l'herbei a la tomba
i entremig de les ombres hi passa l'esperit.
El meu prec alçaré: "Oh ànima adormida,
desperta a la veritat,
entra al Nirvana, i del teu volt allunya
els enganys de la vida i els enganys de la mort" (17).

16. — Es refereix a un antic poema, en el qual s'esmenta la poca creixença de les banyes del cérvol, a l'estiu, per expressar un temps curt. La traducció literal d'aquesta ratlla fóra així: "Curt és el son de la nit, curtes les banyes del cérvol", però això no suggereix poc ni molt el sentit japonès. A l'original, el mot *tsuka* significa igualment "tomba" o "grapat", i serveix de mot-eix. En el sentit de "tomba" ens mena a pensar en les brolles que creixen damunt la tomba, que és l'aspecte essencial; i en el sentit de "grapat" suggereix la brevetat, per tal com els corns d'un cérvol, a l'estiu, poden cabre dins la mà, i, així, llur poca llargada es relaciona amb la brevetat del son, a l'estiu. Aquest matís de pensament probablement no s'hauria introduït en el poema, si no n'existís una pintura clàssica en una antiga estança molt coneguda.

17. — Usa les paraules de l'Escriptura budista. Per bé que, en la creença popular, els inferns i els turments, així com el món, existeixin, la més alta filosofia del budisme sosté que tot no és sinó aparent, i que l'ànima que se'n dóna compte, s'allibera de totes les sofrences i restriccions de l'existència inferior.

L'ESPERIT

Oh, com és desolat el camp ample!
Només la meva tomba i no-res al voltant!
Només les salvatgines, que pels morts s'abraonen,
van i vénen a dins la tenebra. I damunt
de la tomba, esperits vigilants sempre volen
amb el vent que batega dalt les copes dels pins.
Encara el llamp del cel i aquell rou de l'albada
tinc davant de mos ulls, i em recorden
el món d'aquesta Terra, que és efímer com ells.
Quantes tombes hi ha, solitàries, que serven
uns cossos jovençans, i llurs vides no són
com aquest nom d'Ikuta, que es diu camp de la vida!

EL COR

Un home ve del món que, fa temps, jo deixava.
Com li sóc agraïda de sentir-lo resar!

EL COR

I

Oh món humà, prou em ve ta enyorança!

II

L'home vivent que passa un sol dia a la terra,
un sol dia i la nit,
amb milers i milers de coses delitoses
s'omplirà el pensament. Però jo amb més encara:
jo que, temps ha, deixava el món plaent.
Era aleshores quan regnava Tenxi, i ara
el segon Horikawa porta el ceptre daurat.
Oh, si a aquest món plaent altra vegada
pogués tornar! Quant temps, entre esbarzers ombrívols

i dessota la molsa, ben colgada m'estic!
Fos colgada només a dins la terra freda!
Però m'abrusa un foc horrible, i tota em cremo
dins mon indret flamejant!

EL SACERDOT

Ai, la teva dolor que és angoixosa i trista!
Si podies, només, esvair lluny de tu
els teus núvols d'engany, fores lliure
de les teves angoixes i de tots els pecats.
"Lliure sies de mal, lliure sies de culpa,
dels inferns i els diables, de malures i morts."
Oh, vola dins el lleu pensament, ben en l'aire!

L'ESPERIT

Tinc l'ànima agraïda, car la veu d'aquest prec
ha arribat fins a mi, i encara que l'angoixa
sigui sense repòs, dins l'infern abrandat
s'ha escampat una mica el fum, i ja contemplo
una lleu clariana. Oh, que joiosa estic!

Quina angoixa! Qui ets? L'esperit de Sesseida?
I tu, l'altre esperit? Ah, per què heu de menar-me
cridant fort "Vina! Vina!" i estirant-me les mans?
Encara que em turmentin, el meu recer de flames
jo no goso a deixar. Ningú no m'acompanya
ni m'és amic: ningú. Veig un altre esperit
que, de lluny, vola a mi. Quina angoixa!
És l'ocell, i es tornava de ferro al meu davant.
Amb béc d'acer com un glavi
ara em fereix el cap i el nodreix mon cervell.
Mos crims han desvetllat la seva fúria?
Ai, quina angoixa, ocell cruel!
Jo us ho prec, Vianant, d'aquests turments lliureu-me!

EL SACERDOT

"Ja l'hora del turment més terrible ha arribat."
I, tot just l'esperit deia aquestes paraules,
al damunt de la tomba brollà un núvol de fum.

L'ESPERIT

La seva llum es tornava un diable...

EL SACERDOT

I alçà el bastó de flames, i l'anava colpint.

L'ESPERIT

Davant meu una mar s'estén, si m'arriscava
a avançar...

EL SACERDOT

Tot de flames a la riba han brollat.

L'ESPERIT

I a l'esquerra també.

EL SACERDOT

Cremen a totes bandes.

L'ESPERIT

Estic voltada d'aigua i voltada de foc
en un doble turment.

EL SACERDOT

I ara res no hi valdria.

L'ESPERIT

Si a la columna de la casa ardent...

EL COR

alço les mans i cercava enfilar-me,
la columna, tot d'una, es tornava de foc
i m'hi trobo abraçada.
Oh, foc abrusador! Oh, terrible turment!
Tots els membres del cos m'esdevenen
un fum negre, entremig d'aquest foc abrandant

L'ESPERIT

I després, quan m'alçava...

EL COR

I després, quan m'alçava, un diable vingué
i m'anava colpint amb el bastó de flames.
Vaig eixi, i em perdia a dins dels vuit inferns
i tota llei de turments m'hi donaren.
Però us diré com vaig esborrar del meu cor
mos nombrosos pecats. Veus ací, al davant vostre
de primer aquell infern igual per tot damnat (18);

18. — Les ensenyances populars del budisme parlen de vuit inferns: (1) L'infern de la igualtat, on tots els pecadors van primer. (2) L'infern de les cordes negres, on són lligats i menats després per diables-escarcellers a (3) l'infern del gran aplegament. Després ve (4) l'infern dels plors, (5) el dels plors amargs, (6) el del foc, (7) el del gran foc, i, finalment (8) l'infern de la pregonesa infinita.

després l'infern de les negroses cordes,
i aquell on tots s'apleguen i l'infern del plorar,
dels plors amargs; i l'infern de les flames,
i el del foc més ardent, i el gran infern pregon
d'un fons que no té fi, on vaig caure, perduda,
tres anys, en agonia, amb el cos trabucat.
I després una mica de repòs em venia:
els diables fugiren i el gran foc s'esvaí.
Vaig pensar que un respir minvaria l'angoixa,
però es féu més terrible la foscò, al meu voltant,
i pensava: ara tornes a la casa abrandada.
On és? em preguntava al cor de la foscor.
I cercant-la, flotava, perduda, a les palpentes.
Però, després, cercava ma tomba pels camins,
i a la fi dels camins he trobada ma tomba.

Com les gotes de rou lliscant damunt les herbes
així s'esvaí l'esperit.

(*El drama fina sobtadament, deixant-nos el dubte de si hi valgué o no l'admonició del Sacerdot, i si la Donzella entrà o no dins el Nirvana*).

Joc d'infant

VINA, vina, esquerpa, pampanella d'or,
fada del barder i l'herba cremada:
què dirà l'estel quan el fongui l'alba?
—T'estimo, t'estimo, t'estimo.

—Conta'm ben baixet, pampanella d'or,
al recer petit de les teves ales,
què diu el xiprer quan el bressa l'alba.
—T'estimo, t'estimo, t'estimo.

—I a la meva orella, pampanella d'or,
quina cançó feia la conquilla blanca
quan el seu cinyell desnuava l'alba?
—T'estimo, t'estimo, t'estimo.

Passera sobre el mar

AMOR, faré una passera
damunt de la mar.
La pedra llisca lleugera
damunt de la mar.
Mon braç l'ha tornat alada.
Vola. Que l'ombra morada
no sigui xarxa parada
damunt de la mar.

Si la gavina s'acosta,
fes via, brunzent.
Pedra, si és roja la posta,
fes via, brunzent.
No et torbi l'escull. Esquiva
l'abraçada fugitiva
del delfí. Sageta viva,
fes via, brunzent.

El mar té camins de fada,
blanc i rosa, Amor.
Els feia la pedra alada,
blanc i rosa, Amor.
Ves-hi, peu nu, rosa vera.
Oreig damunt la passera,
amb la teva mà lleugera
cull l'estel, Amor.

Oració

O Verge de l'Infant i la rosa espellida,
ens guiareu del Paradís estant?
Que, si collim les roses de la vida,
no punxin les espines a l'Infant.

TOMÀS GARCÉS

Reialme

SI em diguessin: Què vols
per sadollâ el desig
que t'aturmenta?

Jo diria: Tan sols
lliurar-me a aquest desig
que m'aturmenta.

Que em deixessin l'anhel
de conèixe' i sentî
totes les coses,

i el desfici cruel
d'esfullâ en tot jardí
totes les roses.

Jo voldria creuar
la mar gran i el cel blau
i l'ampla terra,

i onsevulla portar
la senyera de pau
i el corn de guerra.

Cavallê en el rebel
corcer esperitat
de mes fretures,

folgar com un estel
en mig la claredat
de les altures.

Pels tocoms infinits
donar-me als vents de Déu
com un balandre;

córrer sempre de nits
i jorns, pertot arreu,
i enlloc romandre.

C. FAGES DE CLIMENT

William Butler Yeats

EN la poesia de W. B. Yeats, al costat d'un lirisme obert, franc, directe, que de vegades assoleix el to de les balades populars, trobem un simbolisme complicat, àdhuc obscur, expressió d'una mena de filosofia lírica que s'arrela en el món dels somnis. En els versos de Yeats la paraula "somni" no és pas, com en l'obra de molts poetes joves, un tòpic superficial. Usa aquest mot amb una significació fonamental i definida. El món dels somnis li inspira una veritable fe. Hi cerca símbols

i imatges; àdhuc hi composa; i sembla, de vegades, que aquest món és per a ell més real, més substancialment satisfactori que el món de l'esperit i dels sentits desperts. Ell mateix escriu, parlant d'un dels seus poemes, The Cap and Bells: "*Vaig somniar aquesta història exactament tal com l'he escrita, i després vaig tenir-ne un altre somni molt llarg, i mirava d'escatir-ne el sentit, i dubtava si l'escriuria en vers o bé en prosa. El primer somni era més aviat una visió que un somni, car fou bell i coherent, i em donà aquell sentit d'illuminació i d'exaltació que les visions comuniquen; mentre que el segon era confós i sense sentit. El poema ha tingut sempre molta significança per mi; però, com sol esdevenir amb els poemes simbòlics, no hi he trobat sempre un sentit exactament igual*". *I Forgael, el protagonista d'un dels drames poètics de Yeats,* Les aigües ombrívoles, *diu aquests mots que el poeta podria emprar com a divisa:*

Prou bell que fóra
si tots ens déssim de tot cor als somnis,
passant al món que és ombra pels sentits,
en lloc d'anar llanguint de malaurança
entre les coses substancials...

Yeats, doncs, molt abans que André Breton i els suprarrealistes, havia creat una teoria literària a base dels somnis. Però la de Yeats té un fons emotiu i poètic; la dels suprarrealistes vol tenir un caient científic, d'origen clarament freudià.

A part de la "filosofia" que pugui haver-hi al fons (i que Yeats pensa exposar un dia o altre, per aclarir certs passatges dels seus poemes, que ara ens semblen obscurs), si prenem els seus símbols i la seva imatgeria només per llur bellesa concreta, trobem que l'obra de Yeats té un valor de primer ordre entre la dels poetes moderns. Com sia, ha dit algú, que el seu misticisme continuava derivant-se d'un naturalisme sincer — àdhuc quan es tornava erudit, través l'estudi de literatures esotèriques —, no ha deixat mai de posseir una bellesa literària, ni de reflectir una experiència íntima i personal. Aquesta essencial "innocència" ha condicionat la seva evolució, mentre avençava de la simplicitat de l'instint, a la qual és deguda la popularitat

de les seves primeres obres, cap a la més refinada complicació que marca la seva maturitat.

William Butler Yeats començà recollint un gran tresor folklòric, i reincarnà, dins el món florit i perfumat de la seva poesia, els déus i els herois magnífics del llegendari irlandès. Ja l'atmosfera dels seus primers poemes és d'un ensomni finíssim, misteriós, però, dins d'ella, les figures agafen, sovint, una vitalitat èpica. Un gran sentit de la bellesa primària que es troba en les antigues tradicions populars permeté a Yeats de recrearles poèticament, sense cap ombra "documental", amb tota la força i la riquesa d'una vívida experiència imaginativa. En The Death of Cuchulain *o* The Wanderings of Usheen *el seu lirisme palpitant i la seva meravellosa fantasia troben una expressió austera i virginal, que recorda, a moments, els poemes èddics o els llibres religiosos de l'Egipte antic.*

Però en les seves darreres obres dramàtiques W. B. Yeats es reclou en un simbolisme cada vegada més subtil.

L'atmosfera de misteri que embolcalla les antigues llegendes irlandeses s'enriqueix ara amb una imatgeria complexa, al fons de la qual hi ha suggestions de llibres màgics i curioses reminiscències orientals. Aquesta nova manera culmina en Four Plays for Dancers. *Hi abunden els moments consagrats a l'exposició poètica de certes creences o supersticions que serveixen de base a algunes de les seves imatges; però, al costat d'aquests arabescos intelligents i complicats, els personatges es mouen dins una gran claror lírica o al cor d'un emboirament torbador. Aquests drames poètics recorden el comentari que feia Arthur Symons a certes obres prerrafaelites. "Són visions de somni — deia —. Però visions precises; car els somnis són precisos, i només esdevenen vagues quan ens despertem".*

Yeats, que havia advocat per un teatre del poble, ha acabat reconeixent que les seves tendències profundes l'orienten cap a un teatre de selecció. És dels que creuen que l'art modern, tot i pressuposant una tradició assimilada, ha de cercar nous camins d'expressió, en lloc d'esdevenir l'eco més o menys brillant d'un art que correspon a formes històriques mortes. "L'art de Shakespeare — diu — era públic: adés sonor i declamatori, adés líric i subtil, però públic sempre, car la poesia estava lligada amb el viure d'aquells homes avesats per l'Església a es-

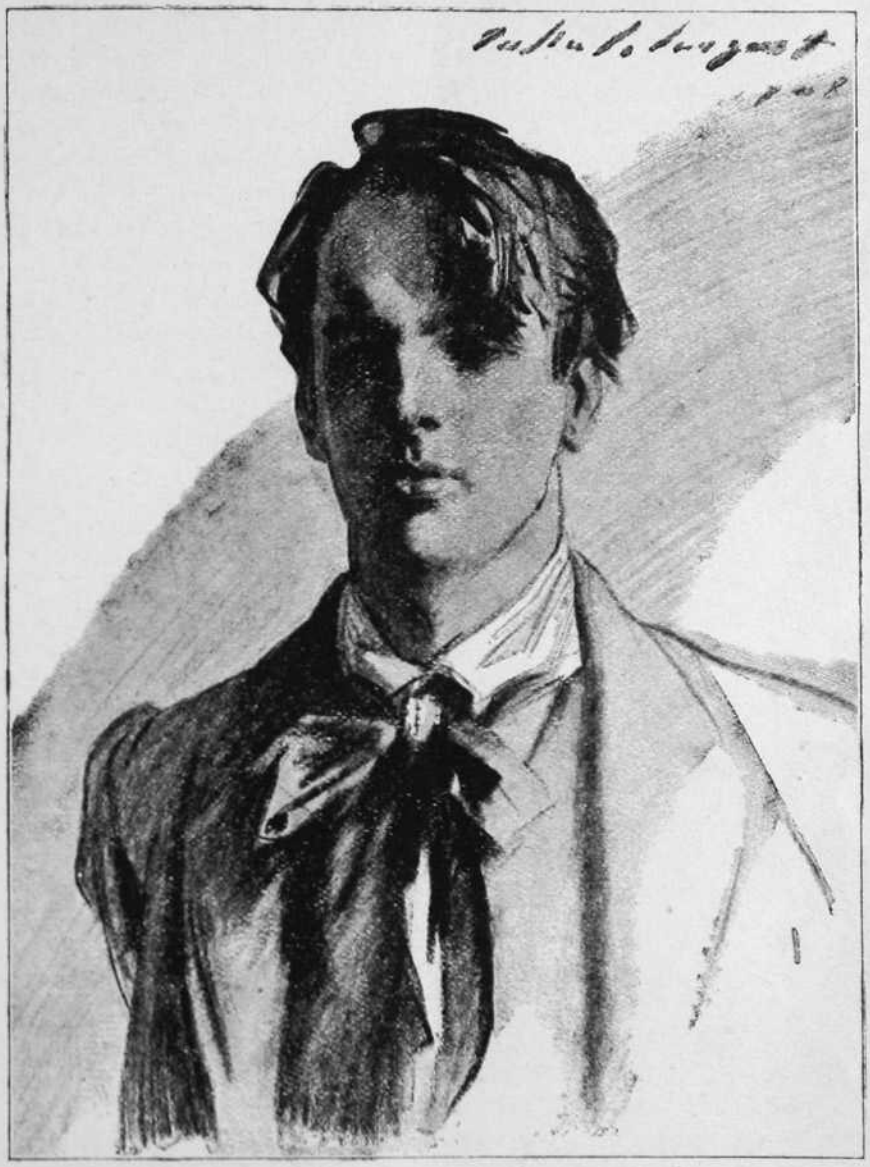
coltar paraules difícils, els quals cantaven, en lloc de les cançons dels "music-halls", molts cants que encara són bells avui dia. Un home que hagués cantat Barbara Allan *dins la seva llar, no hauria rebut (com jo vaig sentir que hom ho feia al "Lyceum Theatre"), els passatges amorosos de Julieta amb un irònic xarrup. Ens cal reconèixer el canvi, com els pintors quan, no trobant palaus ni temples per decorar, es posaren a fer pintures emmarcades. Tot allò que perdiem en massa i vigoria cal que ho recobrem en elegància i subtilitat. Tant la nostra poesia lírica com la narrativa han anat movent-se amb llibertat més alada, i s'atansen més i més, com deia Pater que ho farien totes les arts, si els fos possible, cap a "la condició de la música"; i si ha fallit el nostre drama poètic modern és, simplement, perquè, trobant-se sempre dominat per l'exemple de Shakespeare, volgué renovellar un irrevocable passat".*

Poemes de W. B. Yeats

CAMÍ DELS SALZES BAIXAVA...

CAMÍ dels salzes baixava l'amor, un bell dematí;
els seus peuets resplendien com neu, al mig del camí.
Em deia: l'amor és dolça, igual que l'arbre en florí;
i jo, tan jove i garlaire, no m'escoltava el seu dir.

Pels camps d'aquella ribera l'amor i jo ens vam trobâ:
damunt l'espatlla cansada ella em posava la mà.
Deia: La vida és tranquilla, igual que l'herba al quintâ...
I jo, tan jove i garlaire, ara em ve el temps de plorâ.



W. B. YEATS

(D'un dibuix al carbó de John S. Sargent, R. A.)

UN SOMNI DE LA MORT

VAIG somniar que una noia es moria
en un país tot estrany;
els camperols li taparen la cara
dins el taüt ple de claus.
La van deixar tota sola en la tomba
i una gran creu van clavar,
feta amb dos trossos de branca, i plantaren
tot de xiprers al voltant.
I jeia sota les mudes estrelles
fins que aquests mots vaig gravar:
Fou com la teva primera estimada,
i ara reposa entre els claus.

LA ILLA AL LLAC D'INNISFREE

AL bell cor d'Innisfree, allà on l'aigua murmura,
m'alçaré una cabana feta amb sorra brillant;
hi servaré un hortet i un vell rusc de mel pura,
on les abelles brunziran.

Em vindrà un xic de pau, relliscant com una aura
dels vels del dematí, quan els grills són desperts;
la mitja-nit hi llu i el gran sol tot ho daura
i el vespre és ple de vols incerts.

Cap a l'illa una veu nit i dia em convida:
és el llac que murmura i l'onada que es mor;
sempre, al mig dels camins o entre l'herba florida,
sento aquella aigua al fons del cor.

L'ANTIGA GRANDESA

CERVESA d'or bevia al País dels Donzells
i ara ploro perquè conec totes les coses;
he estat avellaner, en els boscos més vells,
i es penjaven l'Estrella del Pol i les Tres Roses
entremig de mes fulles, en un temps oblidat;
després vaig ésser jonc, que el cavall ajupia;
home, enemic del vent, a la fi em só tornat,
i, entre totes les coses, només una en sabia:
que mai la meva testa no posaria al pit
de l'amada, ni els llavis entre els cabells flairosos.
Salvatgina del bosc, i tu, ocell de la nit,
com podria escoltar vostres crits amorosos?

EL COR DE LA DONA

NO em fas enyor, cambra dolça i guarnida,
on jo resava, en la pau de la nit.
Ell se m'ha endut d'aquella ombra adormida,
i ara reposo al damunt del seu pit.

No em fas enyor, agombol de la mare,
ni aquell recer de la llar, tan calent.
El meu cabell farà una ombra més clara
i ens guardarà de la fúria del vent.

Ai, cabell fi i ulls d'amor, nit i dia!
Ja no m'estic amb la vida i la mort:
el meu respir amb el seu es fonia,
mon cor reposa al damunt del seu cor.

MARIÀ MANENT, *trad.*

E L S L L I B R E S

Guillem Colom i Ferrà. *L'amor de les tres taronges i altres poemes*. Publs. de «La Revista.» Barcelona, 1925

L'ENLLUERNAMENT verbal i eurítmic que és generalment patrimoni de la producció mallorquina, sembla tenir el do que hom li servi un privilegi apriorístic de benevolència, en totes les seves manifestacions. Potser aquest tàcit partit pres de la crítica no rau solament en la sonora polifonia de les estrofes dels nostres germans de la Illa Daurada. Potser és també un fenomen de disciplina imperialista; un anhel d'estimular la incorporació de tot esperit renaixentista de les partions fraternes al reialme espiritual de la Catalunya gran. Sigui pel que sigui, però, aquella condescendència és un fet. Els exemples n'abunden. Llur cita, no gens menys, fóra una taxativa depreciació, un pejoratiu massa concret.

I bé. El segon llibre de Guillem Colom ve situat dins un límit de discreció que permet ésser tractat amb sinceritat que exclogui aquella diplomàcia. El seu vers és segur i centrat, més encara que àgil; estructurat amb una simple llisor narrativa; i amant, en darrer terme, de l'eurítmica tradicional. N'és amant, sí; però tot fent possible, en son noble daler, un equívoc dissilàbic en la fonètica mètrica, repetit més d'una dotzena de voltes en son recull: En Colom compta nou síllabes en "i — aspirant tota sa flaire" (on la interferència de la *i* inicial té funció, com a conjunció que és, de consonant); i, en canvi, en compta també nou en aquest altre vers: *com si fos l'hòstia de l'altâ*. Esmentem sols en aquest cas contradictori, que no és pas el més frapant, com a simptomàtic del llibre, en aquest aspecte.

N'és, però, més d'estudiar el contingut. Colom realitza en son recull una tasca interessant: una notable aportació mallorquina al nostre llegendari general. A aquesta rellevant característica adapta el nostre poeta els seus recursos lírics: els temes; la forma narrativa del vers, que no arriba gairebé mai a l'amplitud persistent; un cert vuitcentisme constructiu — d'acord amb això darrer — més acostat al grafisme de l'evocació que no a la suggestió de les imatges; i, sobretot, un típic fraseig de balada popular: (*set*

anys, set mesos i set dies, al cap de l'any i un dia, dobles claus..., etc.).

El poema que dóna nom al llibre és el que té més pròpiament faisó de balada. Ell recorda, com observava un amic, la *Balada del collaret*, del darrer volum d'En Sagarra; potser per la igualtat mètrica, pel paral·lelisme gradual de l'acció, i pel semblant agredolç de la tàcita moralitat que s'hi insinua. En ell és on la suavitat mallorquina de la cadència forma uns plecs més harmoniosos.

En *El diable i la donzella* — on la figura femenina remembra, en algun toc descriptiu, un poema de Pere J. Bassegoda — ja s'hi palpa més el vers, i en forma més disgraciosa. La faula eròtica és feta només per justificar una glossa i una exemplaritat.

Després dels assaigs evocadors, diversament reeixits, de Thos i Codina (Silví), Pagès de Puig, Picó i Campamar, i Verdaguer; de la prosa lírica de Maseras; de la complexitat poemàtica de Bori i Fontestà, i sobretot de Maragall; de les glosses complementàries de Costa i Llobera, Rosend Llates i Camil Geis; de l'extens poema en què treballa En Sagarra; de la trilogia a mig fer d'En Massó Ventós; i del drama poemàtic projectat per En Ventura Gassol — a part d'altres casos que no recordem — En Colom ens reitera la figura, renovant-ne, o reprenent-ne la denominació, d'*El comte mal*. L'aportació del poeta mallorquí no és pas transcendental, però és ben apreciable. Ella resta orientada entre la humanització filosòfica de Maragall (tal com ell la deixà, aprofitant-se del sentit psicològic d'aquella, sense afegir-hi cap troballa), i un fons popular descriptiu, com el *De pressa!* del seu antecessor i coterrani. El Comte Arnau d'En Colom "era bruix"; i l'autor ens el pinta, amb traça lírica notòria, desfent, al seu pas, el gaudi popular de la festa de Sant Joan, i caient, a la fi, envaït per la mort, al llindar on jau l'amada i on plora, en la seva nua solitud, el fruit de pecat. La força plàstica de l'evocació de Colom, és quelcom definitiu en l'antologia lírica que podria fer-se entorn d'aquella figura — la més predilecta als poetes, de les del nostre llegendari.

La pàgina medieval i gòtica d'*El poal florit* és un pretext per arromançar una tradició mística, amb un primer vers germà del que desclou la tendra visió verdagueriana que harmonitzà el Mestre Nicolau.

La filla del diable és dels fragments del llibre on la fantasia ha posat hàbilment més color, i on l'execució respon amb més harmonia a un pla complex d'estructura; sense que la finalitat ètica o alliçonadora minvi gaire la força plàstica de la creació.

Una altra fita del sentit, diem-ne èpic, d'En Colom, és el seu *Joan de l'Ós*. Ell suscita, inevitablement, la recordança del d'En Sagarra, no sols per llur relativa descurança formal, un xic desei-

xida, i per l'especial construcció d'alguns versos i frases, sinó sobretot per la terral pietat, entre homèrica i franciscana, amb què ambdós autors clouen els ulls del personatge. Però, principalment, l'originalitat i la vàlua d'aquest poema d'En Colom rauen en la novetat de la visió total del cas tràgic de la vida i la naixença de Joan de l'Ós; en la troballa de l'alt gest i el pur sentit de redempció que ell mateix es dóna; i en la fallida cruel i amoral que el món provoca al seu anhel nobilíssim. Oi més, en aquesta composició, és on es troben, potser, els millors moments de paisatge i les imatges més vives, de tot el llibre, a part de la implícita força, humana i descarnada, de l'episodi monstruós.

Per acabar amb les concepcions mítiques, que formen la part més nodrida del present recull, esmentem *La cançó dels orbs*, aquella "cançó escanyada", dita amb llur buit mirar, precisa i paorosa com un retaule realista.

Resten encara per comentar, dos aiguaforts i quatre peces líriques.

La sínia és el poema més arrodonit d'execució de tot el volum, el més dens d'imatgeria, el més ple d'harmònic contingut: (des de la inicial analogia cíclica, magnífica i profunda: *Volta que volta com la vida, — buida qui buida com la Mort*, fins a l'esment del rou matinal *que és sobre els parpres son rosada — i gebre fina per l'espai*).

L'altre aiguafort és la *Rialla tràgica*, que traeix la paradoxa d'un plor interior; puix *que per vestir-te de més vida — així et disfresses amb la mort*. (On es veu la preferència de l'autor vers una determinada antítesi, per reforçar la impressió dels clar-obscurs).

El *Lai* és la millor composició pròpiament lírica, del llibre. Seguint la suggestió d'una corranda popular, el poeta diu, amb una bellíssima i simple puresa d'expressió, amb una elegíaca nitidesa emotiva, la desolació íntima d'una ànima jovenil i ilusionada; la tragèdia d'un esdevenir sense amor, planyut sentidament pels mateixos llavis que es deleixen per sensacions inconegudes i pressentides.

Un pregon caliu humà, masculí aquest, però sense gaire volada lírica, respira també la glossa *La cançó del llaurador, qui amb el pes de sa dolor* (l'aimia moridora) *llavorava les muntanyes*. (Quin dol encomana *el parell que en son virar... — sembla amb ell arrossegar — tota la dolor humana — que llaura els cors sens parar!*). No gens menys, l'encarnació de la figura i la lliçó moral de la descripció, traeixen una pruïja ja una mica ultrapassada, un filosofisme líric quelcom "fi de segle".

Semblant cosa podríem dir de les *Cobles de vianant*, tallades

sota el mateix conceptisme moral. En aquesta composició, a més, hi ha mants prosaismes i primitives dureses de construcció: (*dur ton pa i amarg ton vi; d'un cavall als braus renills; traginer d'un ideal; ambdós, fulla dolorida — emportada pel destí;* etc.). Els quals, però, són redimits per paral·lelismes d'una major bellesa: (com en contrastar l'autor la via del traginer, amb la pròpia, amb *l'alta via deserta — on s'hi perd el pensament;* aquella via de la qual *La Mort en guarda l'eixida — i ningú en pot defugir...*).

Per últim, la *Cançó de vermar,* — anacreòntica llisquent, senzilla i ben versificada —, dóna al vers d'En Colom aptesa per a una agilitat subtil i planera, on assoleix una singular gràcia de dicció.

La qualitat interna del llibre d'En Colom, concretament diversa, dins el seu genèric aire personal, ens ha fet esquiva l'apreciació sintètica de les valors del llibre. En emprar el destriament individual de les peces del recull (cada obra comporta un distint procediment d'estudi) hem cregut, però, poder donar més força d'inequívoca certesa — sempre subjectiva — als nostres judicis.

Opals, de Salvador Albert—Ilustr. Catalana, 1925

OPALS es titula aquest llibre, i té certament del títol la qualitat de pedra preciosa i aquella fulgor daurada, de foc veladament ardent, que tradueix son lirisme. Com el subtítol — *rims d'amor i d'enyor* — indica, només aquests dos motius informen essencialment el volum, en concentrada limitació. I, dintre aquests motius essencials, és també reduït l'ús de fórmules de dicció, l'emprament constant de certes allegories subjectives, romanalla algunes d'elles d'anteriors llibres (*llum de record, ma llàntia,* etc.)

La universalitat del seu humanitarisme és, així, tan extraordinària, que l'Albert no palesa, sinó en el llenguatge, la seva catalanitat. Adhuc els trets de la seva versificació, la seva estructura fonètica i el percentatge relatiu de rimes planes, no traeixen (ni en un, ni tampoc en l'altre sentit, però) l'empremta terral. (No gens menys, això mateix ens l'ha de fer defensar encara més com una glòria ben legítimament nostra).

Un lema de Maragall obre el llibre, com per palesar la parella

excel·lència espiritual d'ambdós poetes, que ja en altra ocasió esmentàvem. Fem salvetat, però, de tota llur diversa constitució anímica, pervinguda de l'oposició existent entre la dreturera lluminositat cristiana de l'un, i la boirosa, per no dir esquiva, imprecisió teista de l'altre. (Així el mot "Déu" no surt mai a flor dels versos de l'Albert).

Oi més, aquelles paraules del lema:

Tinc una oda començada
que no puc acabar mai,

que en Maragall eren una ampla exclamació, un estímul, un programa, una justificació eficient d'entusiasta i inabastable activitat lírica i humanament filosòfica, una professió d'optimisme, de certesa i de fe, un veritable cant d'ambició de la vida immortal; prenen en l'Albert una significació planyent i adolorida, noblement desolada; expressen, per contra, la invencibilitat d'un seu neguit intern inconcret, la sensació d'una vaguetat d'aspiracions íntimes i de dalers artístics. En Maragall aquelles paraules eren més una creença — escrites com un estendard; en l'Albert són més aviat un sentiment — escrites com el rastre esquemàtic d'una latent emoció. En Maragall eren un ferm signe afirmatiu; en l'Albert són un indefinible interrogant.

El present és el quart volum de l'obra del poeta, precedit pels apellats *Florida de tardor, Les hores que tornen* i *Confins*. Entrant a estudiar el d'avui, homogeni, contingut i greu més que cap altre, cal dir que, en ell, Salvador Albert, que sempre ha estat un reflexiu del sentiment, arriba a un to de severa, profunda i humana unció en l'ús de l'elegia. En l'austeritat digníssima amb què el poeta revela la seva dolor, hom troba, no sols una penyora de gràcia i de bellesa poètiques, sinó també el segell d'aquella suprema elegància d'esperit que és do essencial de l'autor.

Quan n'esperàvem un llibre—anunciat amb el nom de *Més enllà*—, fet dels anhels i aspiracions transcendentals que remouen tota ànima contemplativa, ens trobem que la realitat de la sofrença, punyint el cor del poeta, ha passat davant dels neguits de l'infinit. No gens menys, la íntima sinceritat de l'Albert — mereixedora, en el lector, de la més devota reverència — agençada amb la túnica de l'aristocràtica discreció amb què aquell difuma tot realisme subjectiu (car si un poeta hi ha que no *ofèn* en l'exteriorització del seu sentiments, és aquest), ens fa trobar, en un com en altre llibre, la mateixa distinció emotiva, sols diversa per la distinta qualitat del motiu líric.

Aquesta unitat essencial de l'obra de l'Albert li fa aplicables avui unes paraules que en diguérem quatre anys enrera: "És un consirós, un elegíac, un romàntic, dignificat per un bon gust i una cultura que li donen la virtut de la contenció sobre els seus esplais sentimentals, els quals acusen un esperit selecte que eleva a inspirades notes líriques sos propis neguits i emocions. Aquest soliloqui constant i íntim, pren per expansió la reflexió en la natura, companya fidel en la qual cerca el ressò del seu cant, com un complement passiu a la pròpia passió".

En el llibre d'avui, també, la natura, associada d'una manera intensa i viva al dolor del poeta, és el límit extern de la seva projecció lírica; l'univers és tornat, aparentment, subjecte d'emoció, simbolitzant l'averany de l'autor. Així, quan

el cel, misteri de dolor,
li respongué amb un doll de llàgrimes

al prec d'un rajolí d'atzur enyorosament invocat pel poeta. I encara en veurem indirectament altres exemples.

A base del món que el volta, l'Albert es complau, així mateix, predilectament, en aquest llibre, a emprar sovint l'antítesi com a figura d'expressió. Sigui descrivint aquell "contrast entre el seu viure i el medi", a què ens referíem:

també la nostra amor pura
floriria en mig l'hivern,

o sospirant, amb recarosa reflexió sentimental:

com més dolç és el llavi amat,
més amargant el bes de comiat;

sigui constatant que tota jornada d'amor té

una albada d'alegria
i un crepuscle de dolor.

Ja, en una poesia on s'albira una de les més profundes tragèdies íntimes que mai líricament hagin pogut cantar-se, treurà precisament d'aquesta mateixa antítesi la força expressiva de cada vers:

en ton somni d'atzur no tems el llamp;

ja confessarà, amb la lúcida consciència psicològica dels nostres clàssics (tan sobresortint en l'Auziàs March):

l'amor és el meu mal i el meu remei

Adés traslluirà en aquells dos versos admirables — reputats amb justesa per Tomàs Garcés com dels millors entre els millors — tota l'oposada immensitat de dues vides:

Plora la solitud en els meus ulls
i en els seus ulls la solitud somnia;

adés definirà d'una faisó magistral i definitiva l'estat del seu esperit creador:

en l'hivernal llangor dels meus sentits
serenament mon ànima delira;

o bé, en l'antagonisme sintètic de les imatges, ens descriurà el lliri com una

llàntia de neu amb flam de sol.

Altres casos d'antítesi, més o menys evident, podríem citar. Si hem esmentat aquests, ha estat per justificar a bastament l'atribuir com a peculiar a l'Albert aquella figura d'expressió; i perquè ella sol acusar formalment una distensió de les fibres de l'esperit del poeta, així com una espontània i natural necessitat d'intensificar la força expressiva, dins la difícil i singular brevetat dels poemes.

Hem dit que el límit pròxim de la projecció lírica de l'Albert era la natura, com a muda interlocutora, com si diguéssim, de la devastació del seu esperit. Doncs, bé; el límit remot, d'aquest seu lirisme, el constitueix, realment, una derivació imprecisa devés el més enllà, un morat transcendentalisme ultraterrè, una espècie d'ultrancer misticisme eròtic. És aquest romanticisme recollit, afinat, que podia haver esdevingut malaltís, si hagués arribat a accentuar-se massa; i que, no gens menys, mercès a la seva dignitat de to, salva el perill dels detalls insegurs (pocs en ell) que l'enterniment romàntic comporta: p. ex. el paral·lelisme *demodé* de la quinta de les *Fioretti,* i d'alguna altra analogia retòrica; i els escassos epítets de ripiosa vulgaritat.

Aquest misticisme eròtic és xuclat per un original nihilisme pessimista, literàriament molt bell, com el que esclata, transfigu-

rat, després d'un delicat i greu preludi de clarobscur anímic, en aquestes estrofes:

Del comiat en apropar-se l'hora,
vaig sospirà amb profunde desconhort:
—Per què no té ton llavi la metzina
que, en l'èxtasi d'un bes, doni la mort?

—La mort? — repetí ella amb veu commosa,
el rostre illuminat excelsament.
I eren sos ulls com dues perles negres
que irisava, enigmàtic, el ponent.

Concepció pessimista també insinuada en aquell altre poema on fa dir a l'amor, en una profunda imatge:

mon vel és d'ensomnis
eterns com la mort.

Aital romanticisme desesperançat és ço que decanta noblement, cruelment, el poeta a abellir-lo més l'enyor que no el mateix amor, el record més que no el present, l'elegia més que no l'ègloga. Per això exclama:

Hores de goig, quan ja sereu passades,
us farà l'enyorança més preades.

Per això, també, després de delir-se per retrobar l'amada, en ésser acollit vora d'ella haurà de confessar, decebut, que

els mots ardents que m'ha dictat l'amor
en la dolça amarguesa de l'enyor
—allucinants esclats dels meus delirs—
s'esfumen en silencis i en sospirs.

Adhuc en tenir-la als braços, a l'amada, i en besar-la, rendida, aquella obsessió no el deixa, i li fa dir, llavors i tot:

no sé per què m'apar que t'he perduda
i als ulls em vénen llàgrimes d'enyor.

I encar, en l'absència, no obstant i venir després de la visió, l'afinitat pessimista, a guisa de fatalisme sentimental, ombreja i

angoixa l'esperit fidel del poeta, a qui en la llunyania li apar sentir

que es va morint quelcom d'ella i de mi.

Fins quan, adolorit, resta sol amb ell mateix, estimulat per la companyia

d'altres dolors més cruels
en llum eterna florides,

demana, per comble,

a pedruscalls i esbarzers
que enfondeixin ses ferides.

Sense que ni les alenades de franciscanisme que oregen el llibre, ni la personificació de l'amor, a la manera lullíana, que també hi figura, puguin implicar cap rectificació a les conclusions constatades.

Remarquem ara — abans d'acabar — que la imatgeria, l'atmosfera poètica, en què es mou el cant de l'Albert, és quasi exclusivament sideral. Ell mateix ha dit que la seva aspiració fóra ésser *el poeta dels estels;* i quasi totes les *flors de solitud* dels seus reculls semblen esclatades sota aquella llum.

Les estrelles li han suggerit aquella formosa imatge d'un — en ell freqüent — vuitcentisme filosòfic, agut i depurat, en aquest cas gairebé lopezpiconià:

el camí m'enllumeneu
sens projectar-hi mon ombra.

El sereni, els crepuscles, els fenòmens siderals en fi, li són objecte preferent per recolzar la volada lírica. Trobarà en els ulls de l'estimada *la claror d'un bell solei;* ella sabrà acollir-lo *amb un somrís d'aurora;* però passarà *com estrella efímera,* deixant en l'ànima del poeta *un lleu desmai de clar de lluna,* després d'haver-li fet sentir

l'encantament de dues meravelles:
en ton llavi els sospirs de les estrelles
i el somni de la lluna en els teus ulls.

Per fi, iniciada dins aquest caire d'imatgeria, la darrera estrofa cíclica de *Soledats* pren un relleu solemne i robust, de visió mestrívola:

Auriolada d'un besllum eteri,
voltant la vall, com un cinyell d'argent,
la serralada altívola, imponent,
és el mur gegantí d'un asceteri
on jo em daleixo per l'amada absent.

No volem deixar tampoc de constatar que la poesia de l'Albert gravita vers un pòsit de pensament, cenyit en els versos darrerencs de cada poema. Aquest instint líric i lògic, manifestat principalment en el primer llibre de l'autor, perdura aquí, notablement harmonitzat en florida poètica. I així, tan aviat clou una evocació subjectiva, teoritzant que

...la flor de l'oblit
sols guareix l'amor marcit
en tija de desengany;

com, en una bella sensació de recolliment, molt expressiva, afirma que

la nit, que apaga el color,
fa més intens el perfum.

Adhuc el mateix llibre és finit gràcilment amb l'apotegma d'un madrigal pensarós, molt delicat:

No sap el meu amor
—qui li diria?—
si és èxtasi l'enyor
o melangia.

I és que, no ja els construïts sota aquesta estructura, sinó tots els versos de l'Albert, són evocacions i insinuacions per a ésser dites a mitja veu, meditativament. Car tota la producció d'aquest poeta — i especialment aquest recull, que qualitativament potser supera la producció anterior — és d'aquelles que, avares de la quantitat d'ànima que recatadament i sòbria hi ha posat l'autor, no rendeixen llur efecte emocional o estètic sinó en progressives i atentes lectures; — i això, no per pruïja ininteligible o cerebral, sinó per elevada consciència artística i per retinguda densitat emotiva.

OCTAVI SALTOR

Juan Gutiérrez Gili, «*Surco y Estela*». Imp. Casals.— Barcelona, 1925.

Surco y estela: com si diguéssim incisió damunt la terra i damunt la mar. Del mar a la terra tota la raó poètica de Gutiérrez Gili fa anades i vingudes d'enamorat diumenger. Aquest to de tarda dominical, de capvespre de diumenge, fa una claror molt fina damunt tot el llibre. I li encomana com un respir dolçament fadigat, de poesia caminadora que se'n torna a casa per meditar les idees i les imatges recollides en terra i en mar, i adormir-s'hi a l'ombra suau.

Surco y estela conté trenta cinc poemes, jardí poliarbrat, tancats dins un mur de cerca avantguardista, damunt el qual hi ha obertes una porta d'entrada i una altra de sortida en forma de sonet. De cada un d'aquests sonets, recollim-ne un fragment de vers com una branca florida i granada: *Tiempo, jinete de la brisa* i *Viento, pastor de las espumas*. Gongorisme de bona mena? Si fos gongorisme, de bona o de mala mena, jo ho diria i ho acceptaria ben content. Góngora és, ja fa molts anys, un amic meu estimadíssim, d'aquells que no m'han enganyat mai. Però aquests dos tanys de poema no són pas gongorians: són grecs a no poder més i llatins a prova de proves.

Gutiérrez Gili és un poeta honrat. Això vol dir, naturalment, que la seva obra no farà parlar gaire a la gent. Està destinada, com tantes altres, a ésser gustada i recordada i rellegida per uns quants esperits afins al seu en honradesa d'intellectualisme. Si jo hagués de situar-lo dintre la moderna poesia espanyola de llengua castellana, el posaria bastant amunt, i li atorgaria un moviment de pèndul entre Fray Luis de León i Antonio Machado (dos amics estimats també), amb una lleu oscil·lació vers l'agilitat francesa per la dreta i vers la feixuguesa germànica per l'esquerra. És un popular amb noblesa; la qual cosa vol dir que no és un popularista.

Hi ha poetes en concavitat i en convexitat. Gutiérrez Gili és d'aquests darrers. Poetes de panorama de paisatge i de recons de paisatge. Gutiérrez Gili també és d'aquests darrers. Imatjadors en alt-relleu i en baix-relleu. Gutiérrez Gili és dels primers. Imatjadors per xoc d'imatges i per vol d'imatges. Gutiérrez Gili també és dels primers. Convexitat, recó de paisatge, alt-relleu, xoc d'imatges: em sembla que ja havem dit les característiques principals de *Surco y estela*. La raó poètica de Gutiérrez Gili obté la idea per aplec d'imatges, i aquesta és una qualitat inestimable. Idea i imatge en els seus poemes fan com dos cables elèctrics d'alta tensió que, en prendre

contacte, susciten un torrent de flames i d'espurnes, que són les imatges, i una aurèola de llum i de claror, que són les idees. Imatges que creuen imatges, entortolligament d'imatges, àdhuc creació de noves imatges dintre l'ombra que les imatges projecten: aquesta és la manera de pensar i d'escriure de Gutiérrez Gili. Naturalment, els seus pensaments es resolen en una font de ritmes de color i de música que li fan assajar totes les estructures mètriques i tots els volums, en barreja aclarida només per la intenció i el desig de bellesa, en una orgia d'intel·ligència que no perd el seny, la qual cosa jo admiro molt. I quan aquesta trepidació imaginal i aquest ímpetu, en arrabassar al paisatge de mar i de terra els esclats més vistents de llum i d'ombra per servir-los en versos de ritme trencat, com damunt safates de tota mena de metalls i de fustes, se li aquieta una mica i el deixa viure en pau per un moment, brolla la corranda, el ritme fresc i estructurat com un doll d'aigua del *cantar*. Quina llàstima que un poeta tan bon subjectivador del paisatge no sàpiga prescindir encara del món extern per tancar-se en absolut dintre d'ell, en pura tasca vertebradora d'egocentrisme! Quines realitzacions puríssimes no ens donaria, si volgués! I la intenció no li manca. Gutiérrez Gili parteix sempre de la cosa objectiva; sovint la depura i no se'n mou; però sovint també la resol en subjectivisme elegantíssim. Veieu, collits a la ventura, uns quants versos modèlics, entre tants i tants altres que podríem copiar, i admireu totes les ressonàncies que llur xoc damunt la sensibilitat i la intel·ligència del lector selecte pot arribar a produir:

Y consumió la llama del ocaso la cera del camino.
Los nidos están llenos de distancias dormidas.
El elefante duerme ceñido de luciérnagas.
El ruiseñor eleva su cohete de oro — y la espiga de trinos se mece en las alturas.
En el metal del lago graban su nombre las estrellas.
La ermita está llagada por cien lanzas de cera.
En las rodillas del monte — dobla el día la cabeza.
Sosiega en los adentros — el rebaño de los silencios.

És, com veieu, una veritable dinàmica de la imatgeria damunt la idea. Diríem que són imatges com claus d'or i d'argent enfonsades damunt la fusta de totes menes. És un gaudi exquisit.

I en la marxa del poeta, des de la mètrica en rítmica tallada i trencada fins a un gran o petit aplec corpori de ritmes (els poemes XXIX i XXX re-creen liberalment una intenció de *hai-kai*), amb encerts formidables de bon gust i d'agilitat poetitzadora, hom albira

sovint el desdoblament d'aquells versos que podríem dir-ne massa carregats de bellesa en essència, de poesia sublimada, i ens dóna troballes com aquestes que a mi m'encanten:

Mis ojos son la ermita
donde la noche esconde
sus lámparas de oro.

. . . . . .

En los párpados de un oleaje
los pueblecitos brillan
como los ojos del paisaje.

És bell, bell, bell; a mi això em fa mal al cor i al cervell, de bell com és; i hom sofreix pels lectors bàrbars, tan abundants avui dia, que són capaços de llegir sense adonar-se d'aquests refinaments, i àdhuc de fer-hi gresca ignorantment.

I no volem pas deixar de copiar una de les corrandes, dels *cantares*, que el poeta obté quan la giravolta rítmica se li estructura del tot. I escollim la millor del volum, en la qual l'objectivisme dels dos primers versos es converteix en subjectivisme, en espiritualisme, en intellectualisme, en els dos darrers. Llegiu:

El pan que quiere tu boca
no es de harina de trigal,
sino de harina de estrellas
que nutre carne inmortal.

Oh, Juan Gutiérrez Gili: oblideu els paisatges del món; deixeu-los, si acàs, per passejar-vos-hi els diumenges a la tarda, a l'hora de posta; però per als vostres poemes escolliu sempre els paisatges de l'ànima; teniu dots altíssims per fer-ne exemplars de bellesa i d'harmonia de gran preu...

A. ESCLASANS

REVISTES I DIARIS

L'obscuritat

PAUL Valéry, a *La Revue Universelle* (19 agost de 1925) comenta els mètodes emprats en la correcció de les seves poesies jovenils aplegades en el volum *La Jeune Parque*: "Ja que parlo d'obscuritat — diu — permeteu-me, no pas defensar-la, que fóra un absurd, però quelcom molt més interessant que l'atac o la defensa: permeteu-me d'assajar de cercar-ne les causes. L'obscuritat, segons el meu parer, quan no és volguda, resulta de tres ordres de causes. En primer lloc prové de la pròpia dificultat de les matèries de què l'escriptor es proposa de parlar. En aquest cas succeeix, que tant com més es capté de la precisió tant més dur es fa de llegir. Preneu, per exemple, l'objecte més familiar, una cadira, una clau... Suposeu que d'aquest objecte se n'hagués perdut el nom, i que calgués descriure'l, evocar-lo, mitjançant els altres mots del vocabulari. Com més volguéssiu precisar, més oferiríeu al lector una tasca difícil i revessa. No oblidem, doncs, que els objectes pensats, els estats complexes d'un ésser viu, són coses mal denominades. Només se'ls pot determinar acumulant les relacions i les combinacions.

En segon lloc, gairebé diria en primer, cal posar-hi les condicions independents que s'imposa el poeta. Si vol satisfer a l'harmonia, al prolongament d'aquesta harmonia, a la continuïtat dels efectes plàstics, l'elegància i agilitat de la sintaxi, si vol que tot estigui contingut en el marc de la prosòdia clàssica, succeeix, cal que succeeixi, que la complexitat del seu esforç, la independència de les condicions que s'ha imposat, l'exposen a recarregar l'estil, a tornar massa densa la matèria de la seva obra, a l'ús d'abreujaments, d'elipsis, que desconcerten l'esperit del lector. Més d'un poeta ha trobat la mort en el seu fadigós camí. La tensió que es demana al poeta és desproporcionada amb la quantitat d'energia que la seva curiositat literària i el seu gust per la poesia l'inciten a esmerçar. No oblidem que l'obscuritat d'un text és el producte de dos factors: la cosa llegida i l'ésser que llegeix. Es una estranyesa que aquest darrer s'acusi a si mateix.

La tercera sèrie de causes de l'obscuritat no és en si més que un efecte compost de les altres dues: consisteix en l'acumulació damunt un text poètic d'un treball massa prolongat. (Dic poètic

perquè el treball acumulat damunt la prosa ha de portar a una simplificació de l'expressió. El límit de la prosa és la fórmula algèbrica. Però l'esforç en el llenguatge ritmat, rimat, i aliterat, lluita amb condicions estranyes del tot a l'esquema del pensament).

El que vinc dient no és pas anàlisi aprofundit de la qüestió de l'obscuritat en la literatura. Caldria per això emprendre una teoria de la comprensió, però cauria fora dels nostres límits. El problema ultrapassa les fites del domini de la literatura. Vindria a ésser el mecanisme de l'esperit, i el que podríem dir-ne funcionalisme del llenguatge, allò que pertocaria investigar. Atureu un home al carrer, feu-li llegir certes pàgines de Descartes, certes frases de Bossuet, certs períodes de Racine, certes sentències de Montesquieu, i ho prendrà per fragments de Mallarmé, del qual potser tindrà esment a través de mant cronista.

L'obscuritat de *La Jeune Parque* és deguda als diversos ordres de causes de què vinc parlant. Cal pensar que el veritable objecte de tals poemes és la pintura d'un seguit de substitucions psicològiques, i en resum el canvi d'una consciència en l'espai d'una nit.

He assajat d'expressar com millor he sabut, i pagant-ho amb una quantitat de treball increïble, aqueixa modulació d'una vida. D'altra part, el nostre llenguatge psicològic és d'una pobresa extremada, i calia empobrir-lo encara més, car moltes de les paraules que el composen són incompatibles amb el to poètic. He curat amb una meticulositat particularíssima el vocabulari de *La Jeune Parque*. Aquesta tasca de quatre anys m'ha ensenyat moltes de coses, de les quals no tenia ni la més lleu sospita. Crec que res no val com escriure un llarg poema obscur per aclarir les idees. En haver acabat aquest llibre, vaig escriure *Aurore* i *Palme*, com si la rigidesa i l'extensió del meu esforç hagués estat premiada amb una lleugeresa i llibertat de moviments que sols poden succeir a un entrenament rigorós i voluntari."

Poesia i poetes

A la revista *Modern Languages* (Londres, abril de 1925) trobem un curiós asaig d'E. W. Scripture, Ph. D., professor de fonètica experimental a la Universitat de Viena, sobre "els nous mètodes d'estudi del vers i la poesia". Després d'un minuciós anàlisi fonètic de la melodia, l'energia i el ritme del poema *Cities*, de Rudyard Kipling, ofereix un bell recull de pensaments de diversos poetes sobre el concepte de poesia, l'essència de la inspiració i els estímuls primaris que es troben al fons de la creació lírica.

Veus ací aquest recull:

"En el *Somni d'una nit d'estiu* Shakespeare situa el poeta dins la mateixa categoria que l'enamorat i el llunàtic. En *Timó d'Atenes* diu que la poesia brolla del poeta així com la goma de l'arbre. Pope va dir: "He barbotejat nombres perquè els nombres vinguessin". I Shelley declara, en la seva *Defensa de la Poesia*: "La poesia no és, com el raciocini, un poder que pugui exercir-se a voluntat. Un hom no pot dit: "Vaig a compondre poesia". No pot dir-ho àdhuc ni el més gran poeta del món. La mentalitat creadora és com una brasa mig apagada, a la qual alguna influència invisible, com un vent inconstant, comunica un brill transitori".

Byron explica que va escriure una part de la seva poesia com a distracció per alliberar-se d'un sofriment mental. Durant la seva jovenesa, Burns va dir que només podia escriure poesia quan estava fortament enamorat.

Goethe ha fet diverses afirmacions sobre aquest tema. Veus-ne ací algunes:

Les paraules del poeta
s'estan a la porta del Paradís
i truquen lleument,
suplicant una vida eterna.

Els poemes em fan a mi, no jo a ells; els poemes em dominen amb llur potència, i aleshores canto amb ells. La productivitat, la força creadora del poeta, no depèn realment de cap ésser humà: està molt per damunt de tota força humana. El poeta s'assembla

a certs homes dits endimoniats, en que creu obrar conscientment, quan de fet s'abandona a un impuls del tot irreflexiu.

Fou un temps que, en posar-me a escriure els meus poemes, no tenia cap impressió prèvia ni cap pressentiment del que anava a escriure. Em venien de cop i volta a la ment, tal com volien ésser construïts, i em sentia compellit a escriure'ls com mogut per una potència superior.

Preneu la meva vida tal com és,
amb els seus alts i baixos i defectes.
Uns dormen l'embriaguesa llur al llit,
la meva em duu davant les fulles de paper blanques.

Grillparzer sembla considerar la poesia como el resultat d'un malestar interior:

Talment les perles, ornament de la bellesa,
ocultes al fons de l'aigua com cristall,
que duen benaurança a qui les troba,
però només dolor al trist animaló que les engendrà,
car en un llarg sofriment, el llarg sofriment d'una malaltia,
és com vingué al món el cobejat tresor,
la poesia tan clara i rutilant
fou creada entre patiments i angúnies.

Hebbel ha parlat de les seves pròpies obres més que cap altre poeta:

"El Geni de la Poesia — diu — agafa l'home pels cabells, com ho féu l'Angel amb Habacuc, el gira vers el Llevant i li diu: Canta'm el que veus. I l'home parla tremolant d'angoixa.

Que Shakespeare creés tants assassins en les seves obres, el va salvar d'ésser ell un assassí. I si això pot dir-se de tan noble caràcter, és lògic imaginar l'esperit d'un poeta fracassat, en el qual aquelles forces, en la major part dels homes, encadenades i dutes a submissió i perfecte equilibri, botin lliurement dins la seva naturalesa d'artista i es tradueixin immediatament en actes, per no trobar el derivatiu d'una producció poètica reeixida.

Si em donessin les claus del meu cor, recularia espantat abans d'obrir-lo.

Oh, sovint dic a Déu, des de les pregoneses de l'ànima: Senyor, per què existeixo? Què sóc? Dubte horrible.

Tothom que escriu, escriu de fet la seva autobiografia, i tant

més perfectament, com més lluny està el seu pensament d'una tal cosa" (*).

Heine va dir:

La malaltia és l'objectiu més allunyat
de la força creadora.
Per això creant em guareixo
i creant esdevinc perfet.

D'un gran nombre de dites de poetes famosos, poden establir-se, doncs, les següents conclusions:

1. Escrivien llurs poemes obligats a fer-ho per un impuls interior; ho feien *perquè havien de fer-ho* (Pope, Goethe, Schiller, Grillparzer, Hebbel, Brentano, Fontane, Sudwig, Goncourt, Alfieri).

2. Escrivien en una mena d'excitació semiconscient (Goethe, Grillparzer).

3. Escrivien per a alleujar llur tumulte mental (Byron).

4. Tot el que escriviren fou basat en l'experiència personal; treien enfora la vida interior (Byron, Goethe, Schiller, Hebbel).

5. Cantaren els somnis o semisomnis llurs (Hans Sachs, Hebbel).

6. Escrivien a causa de llur desequilibri mental (Grillparzer, Heine, Jean-Paul).

7. Escrivien perquè es sentien ells mateixos uns culpables (Hebbel, Ibsen).

8. Els poemes vénen sovint de l'inconscient com a productes acabats (Goethe, Grillparzer, Hebbel, Brentano, Fontane, Goncourt, Flaubert).

(*) Noti's la curiosa coincidència d'aquesta afirmació amb unes observacions de Leonardo de Vinci sobre l'expressió temperamental a través de la pintura: "El pintor que té les mans feixugues les farà així en les seves obres i reproduirà el defecte del seu cos, si no se'n guarda mitjançant un llarg estudi... Si és garlaire i de maneres vives, les seves figures tindran un caràcter semblant. Si el mestre és devot, llavors els personatges tindran el coll inclinat, i, si és peresós, les figures oferiran una expressió natural de peresa... Cadascun dels caràcters de la pintura és un dels caràcters del pintor". — *N. de la R.*

Mickiewicz i Rússia

Diu Roman Pollak, a *La Cultura* (juliol, 1925):

"Les observacions dels estrangers sobre Rússia són generalment superficials; fetes les més com a resultat d'una breu estada en el país, no es basen sobre un veritable coneixement de la nació russa, de la seva llengua, de la seva cultura. Tan sols una acuïtat extraordinària, una facultat clarivident de sobtar l'essència dels fenòmens, i un gran sentit de la realitat, podrien donar-nos observacions de vàlua indubitable. Totes aquestes qualitats varen trobar-se en el gran poeta polonès Mickiewicz. De tants estrangers com han maldat sempre per travessar la careta exterior de la nació russa i descobrir-ne l'ànima, Mickiewicz va ser el que va acostar-s'hi més, definint-la i delimitant-la amb una major precisió.

Un ilustre pensador i escriptor rus, Dimitri Merejkowski, escrivia, no hi ha molt, del genial polonès: "Avui, que tots els profetes callen, i fins els més clarividents semblen orbs, una única veu s'enlaira encara: la veu de Mickiewicz".

En els seus escrits ens ha deixat observacions de Rússia extremadament lúcides i clàssiques, que tenen el valor de documents històrics.

Mickiewicz, nascut ja després de l'esquarterament de la nació polonesa, essent infant no va mancar-li avinentesa de tractar íntimament els soldats i oficials de l'exèrcit rus. A Nowogrodek hi havia de guarnició un regiment muntat. Les seves impressions de noi, les converses escoltades a la seva pròpia casa i fora d'ella, amb tota mena de militars, i més tard les observacions de noi ja més fet a Wilna i Kowno, van fornir-li una quantitat riquíssima de materials. En el seu vast poema *El senyor Tadeu*, en el qual Mickiewicz descriu el seu propi país, s'hi troben dues figures d'oficial rus, que amb plasticitat èpica apleguen en si tota la psicologia del militar rus d'aquell temps, i ens permeten de conèixer molt clarament una part de la societat russa.

Mickiewicz coneixia molt bé el paisatge rus. Les seves descripcions d'aquest, profundes i riquíssimes, culminen en la tercera part del seu poema *Els avis*, sobretot en l'Episodi (*Ustep*), que conté meravelloses poesies de paisatge. Vet ací una veritable mina de descripcions del país rus, dels seus pobles, de les seves ciutats. El poeta va saber, no solament amb una puixança aquilina, elevar-se

damunt les impressions del moment per descobrir de les lluminoses alçàries l'essència dels fenòmens, sinó, fins i tot, assenyalar les vies de l'esdevenidor.

Observant la terra russa, escolteu quines greus i profètiques paraules deia:

L'encontrada és blanca i llisa,
blanca com una fulla de papê.
Sobre aquesta fulla tan blanca
hi escriurà potser la mà de Déu,
posant-hi els homes bons com a lletres,
la sentència que parla d'amor,
de l'amor que ennobleix les nissagues?
O potser l'Esperit del Mal
hi gravarà amb el lluir de l'espasa
que l'home ha nascut per esclau
i que l'única llei és el knut?

Veient el poble rus sà i vigorós, el dubte, no obstant, se li congriava en l'ànima:

Veig homes d'espatlles feixugues,
d'ample pit, i de nuca bovina,
plantes nòrdiques puixants de saba,
tan robustes i dures de membres.
Però el rostre és semblant a la terra:
una plana selvàtica i buida.
El gran foc interior d'aquests homes
no arriba a l'escorça gelada,
no arriba a llur rostre, ni encén
els llavis, i es refreda una mica
en els plecs melancòlics del front
com es veu en les races antigues,
en els homes de races antigues,
que tenen el rostre solcat
per l'estela de fets innombrables,
esperances, dolors, tradicions,
rostres patinats per la història
que són símbol de tota una raça.
Els ulls d'aquests homes de Rússia
són semblants a les seves ciutats
tan oberts i tan clars, que diríeu
que jamai conegueren tempesta;

resplendents i brillants d'un tros lluny,
de la vora unes coses mesquines.
Llibertat, quan la teva claror
illumini les flors d'aquests ulls
quin insecte duràs a la vida?
Eixirà d'aquests càndids abismes
una negra falena nocturna
o bé un pur papalló matinal?

La servitud de tants de segles ha educat en la massa amorfa del poble rus, lliure de tot caràcter expressiu, un instint únic: la cega obediència als seus tirans, l'estar tothora dispost a un sacrifici tràgic i fatal. I això fa dir a Mickiewicz:

Poble dissortat! Em dolc de la teva sort.
Només coneixes un heroisme: l'heroisme de l'esclau.

En les llargues hores nocturnes fitava Mickiewicz les seves pupil·les en les finestres del Palau d'Hivern a Petrograd, com si volgués escatir l'essència i l'esdevenidor d'aquella força tsarista, com si en cerqués el punt flac, la debilitat interna. Pressentia una catàstrofe, però, no obstant, dubtava que la llibertat pogués mai arrelar en aquella nació".

NOTES AL VOL

ALGUNS es queixen de la manca de puntualitat que, ara com ara, caracteritza la nostra publicació. D'altres no se'n queixen, però demanen, amb un somriure irònic: "—Quan surt la REVISTA DE POESIA*?" I la tensió d'ironia s'acumula principalment en l'ús del verb al present, per referir-se a una contingència que hom creu remota. En realitat, els que hauríem de somriure som nosaltres. Aquests amics inquiets han oblidat el bell mot de William Blake: "Els poetes viuen dins l'eternitat".*

* * *

SEMPRE és una bella escaiença la incorporació d'una veu nova al cor gentil de la nostra lírica. I més, si la veu és femenina, amb l'autèntica dolcesa de la feminitat.

En la poesia moderna, com deia molt bé En Carles Soldevila, són especialment apreciades aquelles qualitats que hom atribueix correntment a l'ànima femenina. I no cal dir que aquest criteri de valoració s'aplica encara més inflexiblement a la poesia escrita per poetesses. Sempre ha estat ridícul un poema de "tons virils" signat amb nom femení, així com es troba una mena d'íntim desencís en la visió d'una noia gentil que interpreti, amb evident esforç muscular, una gran peça de pianoforte.

Femenina, i amb totes les delicadeses i excel·lències de la feminitat, és la poesia de Josefina Tura, qui adés donà a conèixer, en una sessió íntima celebrada a la Schola Cantorum *de Sant Just, una selecció dels seus poemes. Melcior Font en féu la presentació. Un nom nou, un estel nou apunta, doncs, indecís, a les regions més altes i més pures del firmament — segons alguns, ja excessivament constel·lat — de la poesia catalana.*

No serem pas nosaltres qui ens planyem d'aquesta nova adquisició estel·lar. En els versos de Josefina Tura endevinem el batec i la resplendor d'una vocació ben autèntica. El seu esperit pertany a la nissaga dels que copsen, amb un tremolor subtil, el sentit d'in-

timitat que es troba en la natura; dels que vibren, no pas a l'impuls de l'angoixa còsmica que fa la grandesa d'altres poetes, sinó a l'impuls d'una simpatia tendra, d'un sentiment gairebé "domèstic" de l'univers. Josefina Tura manifesta en els seus poemes una sensibilitat especialment desperta als matisos més fins i delicats de les coses; un cor obert a la llum alta de l'atzur, una ànima que es basteix el propi paradís al fons d'una "balma solitària", ran dels núvols "vestits de blanc", on el reflex de la vida no arriba sinó tot irisat de rou, entre els vels d'una beatitud melangiosa.

La seva musa és dolça i alada com aquella hora del capvespre que ella ens descriu:

Ets més suau que un bes deixat por,
hora quieta que vens quan tot al món reposa.
Ets callada i prudent, i vas, com qui no gosa,
prenent sospirs petits, eixits com una flor.

El seu vers, quan no ajup massa l'herba amb les ales, és també suau i esmunyedís, transparent i pur com aquella vida, que

tremola en l'aire, fuig, s'escorre pel fullatge
i un núvol blanc la fon.

Però de vegades la seva música té una íntima solemnitat, en la qual semblen barrejar-se un bleix de fronda nocturna i el so d'un flauteig llunyà, gairebé imperceptible. Així, els primers versos de "L'hora a l'escola":

Quan va al repòs la tremolor del món
i la claror sospira tota sola...

Cal, doncs, esperar que la dicció de Josefina Tura servi una fidelitat més constant a la delicadesa sentimental i a la serenitat senyorívola del seu temperament poètic, perquè ens doni una obra càlida i bella, on brillarà el foc interior, meravellosament velat, entre el respir tranquil dels versos.

* * *

ESTEM segurs que no passà inadvertida a la ilustrada atenció dels nostres llegidors una errada (greu, certament) que s'esmunyí dins el comentari de Rosend Llates al llibre Ponentines. *El nostre redactor observava que, per tal de donar una sensació més viva de dinamisme, Ferran Agulló sol recórrer en els seus poemes a un ús insistent del participi, i calia dir "del gerundi", és clar. No ho retreiem, doncs, sinó per excusar el nostre company Rosend Llates, a qui no és just d'imputar l'errada perquè, en realitat, no va escriure ell l'article. No el va escriure: el va dictar. Avui, per sort, ja ha passat aquella època romàntica en què hom escrivia gratuitament i publicava articles o poemes, posant-hi diners a sobre. La gent partidària dels lleons o les dansarines de guix, amb magnífiques coloracions bronzínees, i hostil, naturalment, als premis en metàllic que hom oferia en certs Jocs Florals, ha sofert una evident derrota. Hom paga — o crim! — els escriptors. Això vol dir que alguns d'especialment sortosos, com el nostre amic, àdhuc poden permetre's el bell luxe britànic de dictar els seus articles a una secretària. És, doncs, molt disculpable que una persona jove, amb més experiència dactilogràfica que gramatical, entengui "participi" en comptes de "gerundi". A més, hem sabut darrerament que la secretària del nostre car redactor havia assistit assíduament als cursets de gramàtica del senyor Miquel i Planes.*

* * *

ENS sembla recordar que un impressor de Barcelona va perdre en certa ocasió tot l'original d'un llibre de Josep Carner, i no el retrobà sinó al cap de molts mesos. Ara bé: coses més greus encara han esdevingut a Gerardo Diego amb els seus llibres. Gerardo Diego, catedràtic de literatura a Sòria, és un interessant poeta d'avantguarda que, no obstant, publicà un llibre, Soria, *de factura perfectament normal. Temps enrera donà a les premses de l'Editorial "La Lectura", de Madrid, el seu poemari* Manual de Espumas, *que enriqueix la col·lecció dels "Cuadernos Literarios", dins la qual han publicat obres els senyor Canedo, Reyes i Moreno Villa. Gerardo Diego es decidí a publicar el seu llibre dins aquesta col·lecció perquè va fracassar-li un editor al qual havia lliurat la quantitat necessària per a la impressió del volum. Algú es pensarà que es tracta d'algun sòrdid editor professional, però no és així: aquest editor d'avinentesa era un altre poeta.*

Gerardo Diego és un veritable Ulisses de les dificultats editorials. Un altre llibre seu, dit Espejos. *a penes és conegut ni entre els*

cercles literaris. Tot just publicat va desaparèixer com per art d'encantament. Algú, optimista, podrà creure que l'edició s'exhaurí. No. Una important societat espanyola de llibreria va perdre l'edició completa *en els subterranis laberíntics dels seus dipòsits ombrívols i empolsats. Fa angúnia suposar que tots els poemes eren de primera.*

* * *

EN Xavier Nogués ha començat a treballar en la ilustració de les Sàtires *de Guerau de Liost. L'autor en donà no fa gaire una lectura íntima. Després d'escoltar-lo, preguem que hom ens perdoni el nostre petit orgull d'editors si diem que serà un dels llibres més importants que hagin aparegut a Catalunya durant aquest quart de segle. És, fonamentalment, una crítica aguda i graciosíssima dels vicis i passionetes en llur vestimenta catalana. Hi ha, també, un curiós anàlisi de certs tipus socials, més o menys relacionats amb la nostra realitat ètnica. Al servei d'una ironia delicada o d'una sàtira punyent, la gran força expressiva i les imatges d'aquest nou llibre de Guerau de Liost evoquen, a moments, els passatges més vívidament humans de la* Divina Comèdia.

* * *

VET ací una ingènua i preadíssima col·laboració a aquesta obsessió teoritzadora sobre la creació poètica, que agita ara l'ambient literari del món.

Cal només obrir les revistes literàries d'arreu, per veure-hi enquestes, definicions, assaigs i estudis a propòsit d'aquesta qüestió, realment suggestiva.

Recollim ací de llavis femenins — joveníssims, a més, gairebé infantívols —, una frase que és, potser, la més graciosa i justa definició de la inspiració que hem vist mai. La transcrivim fidelíssimament i n'assegurem per altra banda l'autenticitat més absoluta. Era en una de les primeres classes d'un curset de literatura. El professor explicava la teoria de la inspiració cercant de fer-la ben abastable a totes.

Pel seu guiatge sobre el to que calia d'adoptar — que ni pequés de massa alt, ni rastregés massa — observava en cadascuna si seguien de prop les seves paraules. Va adonar-se, tot d'una, que una d'elles — i no de les més grans — el mirava amb un aire radiant que li feia resplendir la cara.

El professor, endevinant-li el desig, li diu:

—Ho veu ben clar, doncs?

—Sí, sí; ben clar — féu ella — la inspiració deu ésser una mena d'àngel que dicta a cau d'orella el que cal escriure.

—No és ben bé això — va objectar-li el professor —. Si fos tal com vostè diu, l'esforç personal on seria?

—Ah! ara sí que ho he entès, ara sí — féu ella més resplendent encara —. És una mena d'àngel que va dictant a cau d'orella paraula sí i paraula no.

Nosaltres no sabem res de més precís. Únicament ens fa pensar en una frase de Paul Valéry que ve a dir que els déus fan, graciosament, el do d'un primer vers, i que llavors al poeta li pertoca de composar un segon vers que hi consoni i que sigui digne del seu diví germà.

Realment és força bella la frase, però, fet i fet, potser no la canviaríem.

AQUEST NÚMERO HA PASSAT PER LA CENSURA GOVERNATIVA

ATENES A. G.—Provença, 387.