

reduccions

revista de poesia

Fundació Antiga Caixa Manlleu, amb l'objectiu de contribuir a la projecció de la llengua i la cultura catalanes, dona suport a REDUCCIONS en la tasca de difondre la poesia del nostre àmbit lingüístic i d'arreu del món.

La Institució Puig-Porret ha col·laborat en l'edició d'aquest número.

reduccions

revista de poesia

Publicació iniciada el gener de 1977

Fundada per Miquel Martí i Pol, Antoni Pous, Jordi Sarrate,
Segimon Serrallonga, Lluís Solà i Ricard Torrents

Periodicitat semestral (a partir del núm. 113)

Director: Francesc Codina Valls (UVic-UCC)

Consell de Redacció: Montse Caralt (Fundació Miquel Martí i Pol), Jaume Coll
Mariné (UVic-UCC), Ramon Farrés (UAB), Pilar Godayol (UVic-UCC), Marc
Granell, Anton Granero, Joan Mas (UIB), Víctor Obiols, Pep Paré, Margalida
Pons (UIB), Dídac Pujol (UPF), Jordi Sarrate, Lluís Solà, Víctor Sunyol, Ricard
Torrents (UVic-UCC), Miquel Tuneu, Cristina Vilaró (Fundació Antiga Caixa
Manlleu).

Consell Assessor: Sam Abrams, Marc Audí (Université Bordeaux-Montaigne),
Lluís Cabré (UAB), Jordi Cornudella, Antoni Ferrer, Lluïsa Julià (Universitat
Oberta de Catalunya), Jordi Larios (University of St Andrews), Xavier Macià
(Universitat de Lleida), Biel Mesquida, Cèlia Nadal (Università per Stranieri
di Siena), Marcel Ortín (Universitat Pompeu Fabra), Francesc Parcerisas
(Universitat Autònoma de Barcelona), Hans-Ingo Radatz (Universität Bamberg),
Pere Rosselló (Universitat de les Illes Balears), Lluís Roda, Josep M. Sala-
Valldaura (Universitat de Lleida), Margalit Serra (Bar-Ilan University),
Lawrence Venuty (Temple University).

Edita: Eumo Editorial i Edipoies S.L.

Amb la col·laboració del Servei de Publicacions Institucionals
de la Universitat de Vic - Universitat Central de Catalunya

Redacció, administració i subscripcions:

Eumo Editorial. C. Doctor Junyent, 1. 08500 Vic

Tel. 93 889 28 18

reduccions@uvic.cat - <http://reduccions.uvic.cat>

Disseny: Josep Vernis

Imprès a Romanyà Valls

ISSN: 0214-8846

Dipòsit Legal: B 12202-1977

REDUCCIONS
revista de poesia

Primavera - Estiu 2022 Número 117

9 TEXTOS

- | | | |
|----|---------------|--|
| 11 | Josep Carner | <i>El blanc de les vuit fulles</i>
Edició de Jordi Cornudella |
| 21 | Rosa Font | <i>Kairós</i>
<i>Cronos</i>
<i>Chronos</i>
<i>Arbres vells</i>
<i>Llimerol</i>
<i>Transparent</i> |
| 28 | Jordi Mas | <i>Sagetes</i> |
| 31 | Maria Callís | <i>Un sol s'apaga a la finestra del seu quarto</i>
<i>A tu, que ets com la neu</i>
<i>Apamats</i>
<i>La folla roja</i>
<i>Asintàctic</i> |
| 37 | Ramon Boixeda | <i>Raons del Cor (I)</i>
<i>Esser poeta per a això</i>
<i>Capvespre</i>
<i>Vilalleons</i>
<i>Comiat</i>
<i>Traç</i> |
| 44 | Josep Carner | <i>Discurs Presidencial dels Jocs Florals de</i>
<i>Badalona (1914)</i>
Edició de Marcel Ortín |

- 49 Tria de Balázs Déri LÍRICA HONGARESA DELS NOSTRES DIES
Trad. Balázs Déri
i Carles Dachs

ART POÈTICA

- 49 Béla Markó *Art poètica pòstuma*

NOSALTRES, ELS HONGARESOS

- 52 Béla Markó *En un altre lloc*
54 Péter Kántor *Girant fulls*
57 Szabolcs Várady *Nit de cap d'any*
59 Ágnes Gergely *Al lloc dels vents, han vingut*
60 Balázs Szálinger *La primavera dels pobles*
62 Zoltán Németh *Kremnica i les cebas aforas*
63 András Duma-István *La noieta de la casa veïna*

LA CRIDA DEL LLUNYÀ

- 64 István Kemény *Nil*
67 Imre József Balázs *Quadern de bitàcola*
68 Sebestyén Makáry *Carrer, número*
70 Márton Simon *En el millor dels casos, el sud*
72 Krisztián Biró *Setge a El Dorado*

SOBRE ANTICS

- 73 Péter Kántor *Troia o res*
74 Flóra Imre *Penèlope reconeix Ulisses*
76 Balázs Déri *Sobre l'auriga de Siracusa*
77 Zoltán Csehý *Heliojàbal (Les ruïnes d'una novel·la retrat).*
Carta a Eli Lampridi
80 János Marno *Narcís*
81 Árpád Tózsér *Aequam memento rebus (Estrofes apòcrifes a un poema d'Horaci)*

AMB MOLTA ATENCIÓ

- | | | |
|----|---------------|--|
| 82 | Győző Ferencz | <i>Mosques de filferro</i>
<i>El merlot que dubta</i> |
| 87 | Zsuzsa Takács | <i>La caçadora verda</i> |
| 90 | Eve Horváth | <i>amb tot això</i> |
| 92 | Balázs Kerber | <i>Volves de cendra</i> |

SOBRE HISPÀNICS

- | | | |
|-----|---------------|---|
| 94 | Ágnes Gergely | <i>Isabel i Ferran 1492</i> |
| 98 | János Marno | <i>El Sud</i> |
| 101 | Zoltán Csehy | <i>El mat Edgard Varèse I. (Offrandes: La Croix du Sud)</i> |
| 104 | Ottó Tolnai | <i>Sisè</i> |
| 106 | Ágnes Gergely | <i>Estudi transcendent</i> |

L'EDÈN I EL DESERT DE L'AMOR

- | | | |
|-----|--------------------|--|
| 107 | Zsuzsa Takács | <i>A un mot</i> |
| 108 | Flóra Imre | <i>Instantània</i> |
| 110 | Imre József Balázs | <i>Cant de la llúdria mentre delimita el seu camp de caça</i> |
| 112 | Ádám Vajna | <i>Sobre la pèrdua de la meua parella de canaris, esdevinguda en vint-i-quatre hores</i> |
| 114 | László Lator | <i>A la clínica, una altra vegada</i> |
| 116 | János Rosmer | <i>Anys més tard em vaig adonar que</i> |

INVENTARI

- | | | |
|-----|-------------|---|
| 118 | István Ágh | <i>Sastreria tancada</i> |
| 120 | Károly Bari | <i>Mancaments</i> |
| 123 | Imre Oravec | <i>Matí</i>
<i>Nadal</i>
<i>Protecció</i> |
| 126 | Tibor Zalán | <i>Gots</i> |

ABANS DEL PORT GRIS

- 128 Zsuzsa Rakovszky *Estrella*
129 Balázs Déri *Notes a Lírica hongaresa dels nostres dies*

135 ESTUDIS I COMENTARIS

- 137 Balázs Déri *Sobre nosaltres, els hongaresos*
161 Jordi Cornudella *Sobre l'última poesia amorosa de Carner*
190 Joan Todó *Un exercici d'entretocs. Lectura d'«El noble do»*
222 Jordi Marrugat *La poètica de Josep Carner a través dels pròlegs als llibres de poesia*
264 Dolors Perarnau Vidal *La mirada al buit. La mort del llenguatge a l'obra Stabat de Víctor Sunyol*
286 Xisca Castell *Una aproximació a la darrera poesia de Dolors Miquel*

- 305 Notes de la redacció
315 Resums / Abstracts
318 Presentació d'originals

Coberta d'Albert Coma Bau

TEXTOS

Volem fer constar el nostre agraïment a Jordi Cornudella, a Marcel Ortín i a Jaume Coll Llinàs per la col·laboració en la preparació de la part d'aquest número de REDUCCIONS dedicada a l'obra de Josep Carner, amb motiu del cinquantenari de la seva mort.

*

Igualment, fem constar l'agraïment a les tres persones que han fet possible la publicació en aquest número de l'antologia Lírica hongaresa dels nostres dies: Balázs Déri (en hongarès, Déri Balázs), autor de tria, l'assaig introductori, les notes als poemes i les biografies, i revisor de la traducció poètica; Kálmán Faluba (hong. Faluba Kálmán), traductor de les notes i de les biografies, i autor de les traduccions de treball dels poemes hongaresos, i Carles Dachs, autor de la traducció poètica dels poemes de l'antologia. Amb aquesta antologia de la poesia hongaresa contemporània s'ha materialitzat un projecte que ja havia estat plantejat el 1985 per Segimon Serrallonga, Ricard Torrents, Lluís Solà, Kálmán Faluba i Balázs Déri.

EL BRANC DE LES VUIT FULLES

Me quoque pectoris tentavit ...fervor

I LA LLETRA IMAGINÀRIA

La gebre, amb flors, el finestral decora,
un' urpa glacial frena el torrent.
Escriu aquesta lletra, missenyora,
en una nit de lluna sense vent.

Somric si miro l'hivernenc ultratge
que ni mon cor ateny ni el meu redós.
Segut en un coixí, só, com un patge,
entotsolat en pensaments de Vós.

En Vós la fe d'amor qui sap si nia
o el meu record sota dels vostres rulls.
Però jo sé que us trobo per ma via
i que trinquen llavors els nostres ulls.

I ara em dono a l'esplai d'aquesta lletra
—baldament, per mon goig o per mon greu,
a la flama només pugui remetre
el paper, i ella, en cendra, a l'aire lleu—.

Convé, no pas com qui feixuc camina,
que en l'impossible ens ajuntem de prop;
us dono cita en regió divina:
els vostres ulls hi arribaran de cop.

Anem al cim de l'aire a fer aliança
per ignorats, diamantins carrers;
i sense llast encara de recança
es besaran nostres sospirs només.

I no caldrà que descotxeu, senyora,
la testa d'or, el bec rosat d'un si;
ni que ens torbi una joia traïdora
ni que, un cop decebuts, cuidem morir.

Digueu-me, us plau tan sapient fortuna?
En un enyor de tal delit, no em moc.
Car no us oblido pas, ni que tot d'una
us sembli massa encativat pel foc.

Amb burxons més sobergs que les espases
allibero calius, encès com ells;
sota blaus llepoteigs lluen les brases
i s'emmirallen en mos coures vells.

Però després, d'una tustada fera,
de mos últims robins veuré saltar
guspires d'or. En l'alta nit lleugera
faré el senyal de vostra cabellera
de mos somnis vinents en el llindar.

II ELS PRESSENTIMENTS

El rat pennat recorre els vespres, atansat
a la sev' ombra. Bat
grisos besllums d'aigua lleugera.
Amor, miro l'escuma, dempeus a la ribera,
i veig, lliscant, un' ombra, i mai el rat pennat.

¿Què en sé d'aquells auguris de nit que hi ha en ma pensa
encofurnats, secrets?
Cal, perquè hi faci coneixença,
que em mostri, quan em mires, el pas de ma temença
la palpitació de tos ulls inquiets.

III EL BROLLADOR

El brollador, davant la casa bruna,
de dia té un tirat silenciós;
però tantost passada la vedruna
de dia i nit, que l'aire adorm, tot d'una
estrafà de la pluja el so nombrós.

I puix ses melodies gorgolades
fan de mal destriar, quan sou al llit,
d'infinites petjades delicades
de ratlles d'aigua travessant la nit,
a mon grat tradueixo llurs passades
quan só mig desvetllat i mig dormit.

Si ets lluny i l'erta solitud m'espanta,
dic, mal l'estel em sotgi pel forat:
—La pluja acompanyívola es decanta
a amorosir mon cor i ma complanta—.
Però si plou, i et sento a mon costat,
dic: —Bé hi ha estels. El brollador els hi canta.

IV
DESEMPAR

Mentre mon cos et lliga i et bressola,
ton pensament, no mai feixuc, s'envola,
i s'esgarria, lluny, el meu desig.

Desemparada, resta al mig
una abraçada tota sola.

V
EL BOSC A L'HIVERN

El bosc, l'antiga foradada verda,
s'ha retallat en claustre delicat,
i cada capitell és un brodat
de fina malla, violeta i púrpura.

Al cim dels arbres, oblidats de trémer,
damunt de l'últim agulleig, s'estén
la dolçor d'aquest cel convalescent,
bessó d'un llac entre la neu dormida.

Riu en ses flors gosades la gatosa
i el gallarà té el seu robí madur,
mentre s'ajaça l'esbarzer mig bru
batut i socarrat per les gelades.

Han pres un roig de folles les falgueres;
i al fons de cada caminal s'escau
aquell lluny exquisit, argent i blau,
dolç com l'enlloc on duraria el somni.

Aquell lluny exquisit inassolible,
tan amatent, tan fugisser però,
bo per al bes de més enllà del plor,
si fossis i jo fos com ens vanàvem
tu en el silenci i en el càntic jo.

VI DESPRÉS

Mon cor s'adona
del passerell
que havia reflat tota l'estona;
i amb tu en els ulls, no m'adonava d'ell.

Tot m'asserena
aquest llanguir
de la llum de biaix que l'herba empena
i la pau de la pols en el camí.

I no val l'or menut d'una guspira
ni el plomissol de card volant al vent
l'afany, que et gira,
d'esguards, esguards i bonior de gent.

Ja, com a lluny de mi, sé que en la freda
espona, las, el teu coixí defall,
i que ton últim farbalà de seda
fuig del mirall.

La pau m'inunda.
La solitud té sos perdons a tret.
L'arbre i el riu i l'ànima profunda,
tot s'ha refet.

I lluny del goig amarg de tes voreres
ve el meu conhort;
i faig més dolç i meu que tu no eres,
com ungit de rosada, ton record.

VII LA DESESPERANÇA

Es pon, lívid, el sol; el fred pel·luca;
es plany tota la casa de sotrac.
M'abasarda, en el dia que s'acluca,
la pols que xiula traginant parracs.

És ja la mà de la dissort qui truca:
finí l'estona dels destins manyacs.
Un fosc ocell el meu pitxer trabuca;
el vent tira per terra mos escacs.

Contra mon dol no trobaré soplúig:
la mort, potser, més gentilment saluda.
Garfit, debades tot em crida: —Fuig!—:

el cor transit i l'amistat perduda,
l'amor tornada impiadós rebuig
i l'alta branca del meu pi rompuda.

VIII ESQUINÇ

Un últim poc de tu l'ànima calca;
(mon urc s'amussa quan ja tu no em veus).
A tocar de l'abís, un boix em falca:
el món s'allarga inútil a mos peus.
Encensa un riu els oblidats conreus
i ja per les afraus la nit cavalca.

A l'ert adéu bé m'he pogut destrènyer.
Amigues van a ton florit balcó;
i mentre el plany la teva gorja ensenya
i mires en el vidre el ploricó,
jo he muntat les dreces de la penya,
sol a sentir l'aüc de ma dolor.

Ix cap al tard la tímida becada
de sota el grèvol i l'esbarzerar;
si l'argentada llum s'acomia
al lluent bassiot ella se'n va:
i el bri de perdigó que l'ha tocada,
morta l'ajeu en el mateix fangar.

Però el tudó, si son delit detura
el plom feixuc, no es donarà tan prest;
i mal ja voli dolorós i test,
heu negre bosc o penyalot d'altura:
vol finir lluny, i fins que hi sigui, dura:
el seu traspàs demana lloc ferest.

Amb tal esquivitat mon esperit
mena a desert la seva fe malmesa;

i temut d'un demà de més tristesa
que el subterrani lloc sense delit,
nega l'últim fogall de joventesa
en l'abís de l'espai i de la nit.

NOTA—«El branc de les vuit fulles» va guanyar la Flor Natural als Jocs Florals de Barcelona del 1933. La festa es va celebrar, com sempre, el primer diumenge de maig, que aquell any s'esqueia en el dia 7 del mes; un dels diaris que el dimarts 9 de maig van publicar íntegre el text dels poemes va ser *La Publicitat*, que des del 2 d'octubre del 1928 era el diari on Carner publicava regularment. El text que reproduïm, sense actualitzar-ne l'ortografia ni la puntuació, es decanta més per les solucions del diari que no pas per les de l'edició «oficial» dels poemes dins el volum *Jochs Florals de Barcelona. Any LXXV de llur restauració* (Barcelona: Estampa La Renaixensa, 1933), p. 41-48, que presenta lliçons com *bonior* i *passarell* (corregides a *La Publicitat* en *bonior* i *passerell*).—Jordi Cornudella.

KAIRÓS

El temps no mai escrit
és temps de roques foradades
per on s'endinsa el mar i el cel hi esdevé fràgil,
com les hores alades que rossolen pels camps.
És temps de surfejar com qui s'adorm
damunt les brases, ben quiet,
i de tallar la cresta de l'onada
amb l'espasa dels peus.

El temps no mai escrit
és temps de caminar per l'aire,
sentint que tot és nou i viu,
com aquests àngels que s'encenen
quan entra un raig de llum al menjador de casa.

CRONOS

El temps escrit és temps de marbre llis,
escantonat pels cops, escanyat per les hores.
És temps de terres fredes i lleres surreals,
de vidres escampats per l'alè blanc de l'aire,
de somnis que caduquen
a l'alba afòtica dels ulls.

El temps escrit va resseguint els anys
amb tinta negra.
Negra de solcs antics
que han preservat cèrcols i tabes
als ulls dels fills.
Negra de sang oferta.

CHRONOS

El temps escrit és temps
escantonat pels cops, escanyat per les hores.
És temps de terres fredes, de vidres escampats
per l'alè blanc de l'aire.

El temps escrit rediu els anys
amb crits antics i amb sang oferta.

Enreixa l'univers, fa girar els astres,
i reescriu els dies amb les urpes del vent.

ARBRES VELLS

Els arbres vells arrenen
entre ocells que agonitzen
al peu de l'argelaga.
Respiren vent. I el clouen a les fulles.

Et saben aquests ulls de llop ferit,
la veu tan fràgil,
el gest inquiet de les mans,
l'instant escrit a l'esquerda del cos.

I sempre hi són.
Fins esventrats, s'aferren a la vida.
Són arbres vells que escriuen
amb un llenguatge antic.

LLIMEROL

Tot es dibuixa al llimerol dels dies:
la llum enroentida,
infinita de juny,
el rovell d'una fulla,
la terra engrunada a les mans.

Silenci pur que em fa,
bellesa agonitzant on em dissolc.

TRANSPARENT

1

Tornar a emplenar la veu
amb sons que nien soterrats com bulbs,
dormint fins que la llum els vivifiqui,
deu ser una recurrència vana.

Esperaré que els sons se m'ofereixin,
que em creixin les paraules
a les mans transparents.

2

Veig paraules que salten,
reboten pel crani, no saben sortir.
Voldrien escapar-se —un vol fugaç
fins a la mà—, escriure's,
sentir el ressò que fan en cada traç.

Les busco als dits, als camps llaurats,
enmig de pedres i boïga, a l'alzinar.
Les busco als ossos i a la carn,
les busco mar endins, m'hi enfonso.

Clavada entre les algues,
soc transparent.

Arrelo en els ossos del vent.
Germino en els seus dits,
serpejo enmig de núvols:
les paraules s'envolen
sense cel ni llindar.

Llauro el silenci transparent.

SAGETES

Buscar la quietud des d'on s'alci un cant nou.

Feliu FORMOSA, *Immediacions*

La divinitat és la plenitud de la vida.

Otto F. WALTER, *Els déus de Grècia*

CONEIX-TE A TU MATEIX, RESA EL LLINDAR

*

TRENCA LA CLOSCA DEL TEU MÓN MINÚSCUL

ORGÀNICA CREIXENÇA METONÍMICA

LA FLAMANT TERANYINA, TAN ANTIGA

EL BRANCAM ESTREMIT DE L'ORDRE ARBORI

*

EL LLAMP ESCLATA AL CLOS DE L'AIRE ELÈCTRIC

LA DANSA ENCARNA EL DO DE L'ENCANTERI

L'ESPERANÇA, FURGANT EL FONS SENSIBLE

LA VIDA ESGRANA EL COS CALIDOSCÒPIC

*

LA RAÓ TENSA L'ARC I LA PARAULA

FREMEIX EL PLÀSTIC PUR, PRECÍS, DEL PLECTRE

LA CORDA GREU DESPLEGA ELS SEUS HARMÒNICS

DESCAVALCA EL SOMRIURE EL DARD LACÒNIC

*

LA FLETXA OFUSCA L'ULL DE LA TEMPESTA

S'ENCALMA L'ULL DEL XUP VORAGINÓS

CONTEMPLA'T UN MOMENT DE FORA ESTANT

LA BUIDOR CÒNCAVA, EL SEU SI AMATENT

*

LA FOREST ET DESPULLA DE CERTESES

A LA FONT INFINITA, SETS ESQUIVES

RECORDES QUÈ TENIES D'INDICIBLE?

TRESQUERA AMUNT, ELS ASTRES D'ALÈ FONDO

*

AQUELL CAMÍ LLARGUÍSSIM DUIA AQUÍ

EL REGAL SINGULAR DEL DIA INDÒCIL

FELIÇ FOSCANT DE FRESCA SORT INCERTA

ACOMPANYA'M, NO CAL QUE DIGUIS RES

*

AQUESTA ESCUMA, EN SUMA, DE LES HORES

LA ROSA ES VESSA AL CENTRE DEL JARDÍ

UN MEANDRE DE MÚLTIPLES AFECTES

EL PORT FLOREIX AL CAP DE LA TRAVESSA

*

PER TOTA PRESA, AQUEST ECO CONCÍS

S'ALÇA L'ORGULL QUE ENTENEbria EL MÓN

LA POLPA DE LA POMA ES FA METÀFORA

ET VE A L'ENCONTRE EL DÉU QUE DUIES DINS

*

NO AJORNIS MÉS EL DIA QUE SE'T BRINDA

UN SOL S'APAGA A LA FINESTRA DEL SEU QUARTO

De tots els llocs del món, de tots els llocs secrets
i arrecerats del món, va entrar per la finestra
del seu quarto i es va fondre, suau i lent,
sobre els llençols que feien rues i olor
de calor i nit. I diu que allí s'hi va morir.

Anava tip del raig tenaç del verb que estiro,
com qui allargassa un braç que sap terrós i mètric
en excés, i en fa un gra massa, o com qui vol
dir veritats que rimin tort la pell del món
—suor i xardor carn a través del desencís.

Es va morir, un sol marró d'ales menudes,
i les albors d'una possible geometria
—estalagmites d'un bell cant que avui se'm fa
tot mineral, com els camps vastos de l'oblit—
varen marxar, lentes com marxa aquest capvespre,
amb la mollesa d'un estiu que té color
de mort d'ocell, i que ell ha dit que no es vol pondre.

A TU, QUE ETS COM LA NEU

*Perquè el que es diu es perd amb l'alè que surt
de la boca quan es parla*

Clarice LISPECTOR

Recordo que nevava. Només hi havia la neu, arreu, la neu blanca caient com flocs de llana d'un xai que xollessin dalt dels núvols. Però ni això. Que els núvols no es veien, que tot era fet de confusió inflada i molla i no se sabia on acabava l'aire que podia tocar amb l'alè i on començava el cel indicible. Recordo, només, la neu. Obtusa, la neu. A la callada, com la neu, caminava per dintre meu i em palpava les parets amb els dits balbs, amb els dits cecs, que els ulls no hi eren, que els ulls eren posats en les bravades indesxifrables del cel fet tot de borrisol i ullets de colomí. Jo sabia que mai no havia entès les coses que passaven per fora, i que això no era nou, i ara tampoc comprenia les que passaven per dintre, ni on començava i on acabava el que era dintre i on començaven i on acabaven els defores i la gent; i això, aquesta ànsia difusa i diluïda com un nuvolet de llet, era nou i era la neu. Neu a les bafarades de fred de les boques que s'afuaven carrer avall obrint camins que eren el món. I una neu que era un menyspreu de dintre teu quan em miraves buit perquè a dintre els teus ulls que havien estat tan clars ara només m'hi veia a mi, feta d'una aigua que de tan trista es feia freda, i tota jo era una gran ànsia perquè notava que l'aigua freda que era meva i l'aigua dels rius i els llacs i les gents i els tolls de pluja i fang i les penes del món teu es barrejaven, m'hi diluïa ben encongada i l'aigua i jo ens apilotàvem i érem u però al final jo rodolava, feta un cabdell ben xop només de tu i de mi, i l'aigua que era altra es feia tota d'agullons minúsculs, que s'ajuntaven per semblar rodons i amables però que en tocar-los

feien punxa, feien fiblons menuts que es notaven només a poc a poc, quan se'm desfeien al palmell de la mà badat com una fruita absurda, i si m'hi esforçava molt en comprenia el mis-satge clos que era un no res. I pam-i-pipa. Neu en el mirar, neu a dintre meu, neu en el parlar opac teu quan te n'anaves lluny, per viaranyes que no comprenia, i el teu cantar dolç d'ocell se'm perdia en la flonjor obtusa del meu cap ple de cotó i canals que s'embussaven. I de tanta neu no et veia la cara, i de tanta neu no et llegia el mirar, i de tanta neu el dir tan teu se'm va fer sord, i tu que eres dolç te m'apagaves amb el vespre, i tu que eres tu et feies persona i et confonia amb les grans camades de camps de la part de fora, que són cobertes de la neu del món, i que no apamo bé ni entenc. I si paro el palmell de la mà i et rebo semblés primer tot dolç i innocu, però et desfàs i en un record de punxa i gebre et reconec. A tu, que ets com la neu.

MAPA

*Geografia: muntanyes,
rius encisats per mai més,
cims nevats en aiguavés
fins a plàcides entranyes.*

*Remolins de foc i lava,
l'ull castigat dels volcans
dreça plomalls fumejants
damunt de pintura blava.*

*Zones glacials arbores,
equadors, blanques aurores,
pampes llises com la mà.*

*I neix una estrella isarda.
Des de les tres de la tarda
plou i plou sense parar.*

Mercè RODOREDÀ

APAMATS

Encauats: aquest matí
som un riu de cos, son, hores,
llum lletosa, suc d'aurores
sobre el cel conreadís.

Ve la tarda, grossa i calba,
i ens perfila amb massa zel.
Puja el vespre, i amb un tel
ens menteix: pintura malva.

Cau la nit, color pistola.
Un secret, clos, ens verola
a les celles de demà.

I ens neix un estel privat:
t'he mirat i m'has mirat
badant-te, nua, una mà.

LA FOLLA ROJA

Si el tedi si la son si la ressaca,
si fos la sang anunci d'un sentit,
si em fos la pell virtut i no pas flaca,
si convocant el fill nasqués el crit.

Si trobés el repòs de la ressaca,
si el vers portés la son i el son, sentit,
si em fos la carn empelt i no carn flaca,
si el tedi s'esqueixés fent lloc al crit.

Si el fill que no ha de néixer ni he sentit
volgués ser un quall de tedi i carn molt flaca,
si el vers que ara li escric volgués fer un crit

enllà del budell prim de la ressaca,
de l'hemorràgia muda i sens sentit,
d'aquest fill meu que muda en taca flaca.

ASINTÀCTIC

Per carrers sense nom ni sentit et perdies,
fill meu, mut, sense nom ni batecs t'escolaves
sang avall per les cuixes del dia, quan ni fill
no et podíem dir encara. Un botó de carn crua
entatxat dins del ventre, barrejat entre els suc
que em menaven els dies, un gest borni del cos
que no sap enganxar-se, que no sap ser que sí.
Vas ser no i desfermaves tempesta, vas ser no
i a tu et culpo, fill meu, fill de mi que ni mare
ni nom, ni pols ni cos no volies tenir.
A tu et culpo de ser el meu ventre tan dèbil,
un pronom sense carn, una el·lipsi que sagna,
el meu jo que es fa resta i el meu jo sense ni.
Per l'espès sotabosc del futur et vas perdre,
error meu de sintaxi, tros de jo buit de mi,
quall de polpa a qui el món va balder i ha fet nosa.

RAONS DEL COR (I)

Que no s'aturi el cor ara mateix.
És una cosa. Incomparable. Viure.
Que no s'aturi el cor ara mateix.
Que es va gastant i resisteix. El cor:
és déu que defereix al sant tornar-hi?,
una ferida feta professió?,
un singular comerç del Nou i el Vell?
Potser saber-ho és que s'aturi el cor.

Tantes vides per a una sola vida,
el cor! Batega a cops i a cada instant
cisalla el seu efímer monument,
el cor, que es va gastant i resisteix:
és pols que s'acumula a cor què vols.
Qui ho sap. L'enigma fa córrer la sang.

ESSER POETA PER A AIXÒ

Dius veritat i fas més gran
les dimensions de l'escenari,
escups foc i s'hi cou el pa
de cada dia, el que s'hi dona,
la veritat on treu el cap
l'argument de l'obra: les molles
del pa que al peix amaguen l'ham.

Dius veritat i la seva ombra
és un corb als ulls del poema,
escups foc –les dents com espines–
i és la rosa donada al fum,
deixant al cel dels temps aquests
en què, diguis el mot que diguis,
escenifiques la desfeta.

CAPVESPRE

Aquests colors de foc
que sagna el sol de posta
tan nets i tan brillants,
que són també els colors
d'aquesta gran catifa
de fulles ensulsiades,
que sembla que conversin
la tarda i la tardor.
(Parlen de viure, viure
i prou fins al final?
Parlen del cost del foc,
que el marca qui s'immola?)
Aquests colors de foc
van plens d'alguna cosa
que no sabries dir.
N'espies la tendresa
anònima. Vols creure
que fulla a fulla engruixen
les tàpies del teu cor.
Que la nit agermana
el temps de què disposes
amb el que et toca viure:
aquest camí de fulles
que aixafes i esbarries
amb els peus, l'estupor
encès de cada instant.

VILALLEONS

Hi ha el teu passejar badoc, com qui enyora allò que no ha tingut mai, i la llum d'un paisatge que es bada a través de les metàfores itinerants on els teus ulls fan estada. Hi ha, a la teulada de l'ermita, el parallamps que rasca cels i espera, per entre el sentir ploure de la gent: de vegades déu, de vegades no-res. Hi ha, a l'hora de la llum més alta, l'ombra que coincideix amb la persona i un reducte de fe en els angles morts. Al cementiri, xiprers que sobresurten com punts de llibre clavats al passar pàgina del món. I sempre la mirada insistent que llances, que desperta allò vist en els teus ulls mortals i irrepetibles.

COMIAT

Per a E

L'eternitat que mata, el buit que et neix
brindant-te contra déu el nom de déu,
que és mort d'aprendre a tornar a viure, avui,
aquest silenci que no es veu però
se sent, espès, sentit, fet de persones
—seguici fúnebre, dolor que vetlla,
aquest cel rúfol als teus ulls, que em miren.
No vols records que es trenin a la vida,
cap flor naixent del que no tornarà.
Voldries ser la mar fluïnt de cap
al sol. I en tens la sal, als ulls, i em mires
(El pes del món al fons de la nineta,
mirada que se'n va llàgrima avall,
la sal d'un oceà per travessar,
als teus ulls, l'horitzó que s'hi contorba
i plega que és, avui, l'anell d'un cràter).

I és el teu cap damunt la meva espatlla
que s'hi recolza, i se'm perd la mirada
que es passeja entre tombes com qui cerca
brindar-te, enllà complantes, algun màstic,
lliçó de vida que valgui la pena
de tantes coses que no acabaran
ja com voldries. I aquest vent que es trena,
fregadís, als xiprers i al nostre cos
com un alè de l'aire que envoltava
aquells que ja no són entre nosaltres.

Avui, com costa el fet senzill del sol
que continua fent el seu camí,
aquest silenci espès, sentit: fet pes
d'aquelles coses que hi són quan no hi són.
No vols records que es trenin a la vida.
Com si no disposés el mort que estimes
d'una segona vida dintre teu
fent-se't carn viva, espina, un crist que espera.
Com si no fos el trem del fons dels ulls
la mare que t'espera dintre teu
com dient: mira't, mira'm, reconeix
en tu el cel de plantar-se en qui s'estima.

Avui, sota el sudari d'aquest cel
rúfol d'hivern, com neix irremeiable,
entre les flors de plàstic, tan exactes,
el buit per on respiren els incendis
del temps: l'eternitat que creix, avui,
pel buit que et trenca, esqueixa, s'arbra al ritme
del món que continua, indiferent.

TRAÇ

¿Escriure versos perquè els déus retornin?
És préstec de la sang al temps, la tinta.
La tinta als dits ensangonats de tedi.
Pel traç de tinta escric la meva esquerra,
l'esquerra on rau l'absència del poema.

DISCURS PRESIDENCIAL DELS JOCS FLORALS DE BADALONA (1914)

SENYORES, SENYORS:

Temps era temps que la costa daurada de Catalunya no com ara dormia a l'ombreig de pins i de pampolades; el terrassà oblidava les seves quintanes soleïoses on reïx tota grana i tot empelt, el mariner la seva presa astorada i bellugadissa de tots colors: uns i altres el petit guany, el camí fet d'esma, la mesquina sol·licitud de cada dia, i fins i tot l'amor de costum sota la lluna clara. Era en el temps més heroic de la nostra història; o si voleu –creient igual que jo que la vera història de Catalunya serà en el seu pervenir– era el temps més pur de la nostra mitologia. El príncep de més gosadia que hi hagué llavors a la terra, el fill del rei Jaume I, havia comandat que es bastissin naus, llenys i galeres, i ningú no sabia per a quina empresa era l'aparellament. I a Colliure, els ferrers no feien sinó àncores, i el Pirineu s'estremia del flam i el brogit de les fargues. I a Roses, i a Torroella, i a Palamós i a Sant Feliu i a Sant Pol de Maresmes i a Barcelona, els mestres d'aixa duïen selves senceres a la mar, «que era insanitat l'obra que s'hi feia»; com també a Tarragona, Tortosa, Penyíscola, València i per tota la costera de les marines, on jeïa l'arbre, encara amb son niu i amb l'esquinç d'una teranyina, i qui sap si d'un vel de fada que tot just havia estat prou amatent de fugir. I mentrestant a les ciutats de terra endins, les gents més enterques, rient amb mal averany, tot era amuntegar ballestes i cairells i cordes i llances, dards, cuirasses, capells de ferre, escuts, paveses i manganells; i a les marines trabucs, i pedres de giny a les pedreres. Era un vent de glòria el que movia aquells hòmens, fendint, tallant, forjant, picant els estres de la guerra: era una juvenesa de raça, una vitalitat que s'espandia brogidora com el saltant de les aigües

suara desglaçades. I ningú no sabia bé on caminarien les gents de Catalunya: el rei callava. I cavallers i ballesters i almogàvers i servents de mainada, venien, tot creuant les serres, il·luminats de fe catalana, transfigurats encar de la vida gentil i miraculosa del rei Jaume. I fou llavors que l'Europa s'astorà, ja en aquell temps recelosa de tot esclat de juvenesa; i missatgers del Papa i del rei de França i del rei d'Anglaterra i d'altres senyories del món eren tramesos al Casal d'Aragó per a assabentar-se de contra quin noble casal de la terra s'acoblava aquella gran escampadissa de pobles que eixordava el món amb la seva amenaça de victòria. «Tot el món», diu en Muntaner, «estava amb les ales alçades d'aquest senyor, què faria». En aquell temps, jo us dic, tot el món cercava les pronòstiques de ço que abastaria el reialme d'Aragó en l'estel rogenic, i en les nuvolades de la posta d'un dia de vent. Començava la nostra hora divina de l'Itàlia, el nostre moment gibel·lí amb fulgurances del Sacre Imperi Romà, la reialesa de la mar.

Recordem-nos-en, de la nostra joventut catalanesca, d'aquell esclat que un dia s'hagué de retre i morir quan tot just assolí el primer punt de l'assaonament. Recordem-nos avui d'aquell moment de la paor i el dubte de l'Europa que amb la seva pressa ponderativa, tan graciosa i vivent, ens descriu el Muntaner. I sapigueu que en acceptar nosaltres el llegat dels dies antics, ell no ha mai d'induir-nos a un encantament estèril, a una devoció malaltissa del record pel record, a dir-nos: —Aquesta fou la mida suprema de la nostra glòria que mai ha d'ésser ultrapassada.— Ah, honesta gent de Catalunya, ah, gent que t'aconhortes i fas un goig casolà del petit guany, del camí fet d'esma, de la mesquina sol·licitud de cada dia, de l'amor aigualit i l'esperança eixalada, jo voldria que el teu record no fos una pia delectança, sinó el primer incentiu d'un deler d'emulació que mai més no s'estingís en tu, el caliu diví que amb les seves guspises imaginatives t'abrandés de passionalitat, la veu que

et despertés en la mitja nit, damunt el jaç mediocre, i aturmentés la teva ànima amb l'ambició, que és la gran creadora de la vida.

¿Quin és avui el teu sentit, bona gent honesta, davant el trasbals de tota la terra, davant la lluita per terra, mar i cel dels pobles que són la vida del món? Estàs contenta de la teva mica de recer. Tafaneges amb una certa meravella les silencioses rastelleres d'hòmens, d'armes brillants sota el dia nuvolós, i els grans castells d'acer que passen per la mar. Tu t'ho mires com si tot això fossin característiques de races superiors; i coneixent que la superioritat es guanya amb l'immolació, cruenta o incruenta, sents una delícia secreta de la teva inferioritat. Així no et cal escarrassar-te, ser generosa de tu mateixa. T'acotxes com la dona de sa casa, plena de ufana i de natural virtut, però que, gomboldant-se voluptosa en nits de pluja, pensa amb un infinit estirament de benestar que en aquella hora hi ha gent que va pel món, i que ella no n'és.

I bé: la guerra és dura, és implacable, és orba, i tots els hòmens de bona voluntat han de sospirar-ne la fi. Però avui com avui els hòmens la viuen, i les races noves se'n valen per a fer-se lloc a la terra, i les nacions esclaves o esquarterades hi acuden com al juí de Déu, i les nacions poderoses hi proven si es manté la seva energia; i aquesta revisió és necessària perquè cal sempre una correlació entre la força i el senyoreig, i seria la major immoralitat de la terra el senyoreig sense força.

No estranyeu, doncs, que avui en dia una joventut, per a la qual l'ideal s'encarna en aquest sol nom: Catalunya, senti l'aspiració vivíssima que la nostra personalitat pugui viure amb tots els senyals i totes les eficàcies de la vida; que la nostra nissaga, posseïdora d'un patrimoni llatí que tot just es comença d'artigar, no tingui pas com delícia una vida grisa de poble que viu en pau perquè no fa nosa i que no fa nosa perquè no té ideal, sinó que sigui un valor intens en l'aplec de les nacions,

que ajunti l'inspiració dels poetes i la riquesa dels negociants, la profunditat de les savieses, la gràcia de la cultura i la mateixa glòria militar.

I al demanar per a l'avenir de Catalunya una epopeia, no vulguem acontentar-nos de una sedició local, d'un alçament romàntic de caràcter purament negatiu. Exigim-li la grandesa, a la nostra epopeia, exigim-li un valor universal, una cotització europea. L'oligarquia castellana ha malmersat la tradició d'una forta política exterior que rebé del Casal d'Aragó; l'oligarquia castellana ha convertit l'Espanya per la seva inèrcia fatalista, per la seva ineptitud, pel seu desgavell, en una Turquia d'Occident. Eduquem nosaltres en nosaltres mateixos el sentit polític amb totes les seves armes; nosaltres podem ésser els senyors d'un gran ideal ibèric, temps a venir, i avui ens toca treballar desinteressadament en la nostra total ascensió, sota el dever més greu que mai, absolutament mai, ha pesat sobre gent catalana.

Tant de bo que feu néixer en vosaltres una ambició que us il·lumini les paraules que he dit, i que mai per mai us vulgueu acontentar d'un estat que no sigui la plenitud de la vida, d'un estat del qual no poguéis dir el gran geni català d'en Muntaner, amb sa imatge pintoresca: «Tot lo món estava amb les ales alçades d'aquest poble, què faria».

Aquesta ambició, els que no la sentin, que sàpiguen que el nostre mar els la serva com un patrimoni. Els pobles interiors, sovint, només passen un temps de glòria en tota llur història; els pobles de mar, que viuen arran del gran estimulador, eternament canviant, no perden mai el dret a emular la llur glòria antiga. Si, com fan encara els nostres coralladors, llisqueu a les balmes de la nostra mar, no en portareu com els prínceps de rondalla que hi són estats la melangia i l'enyorament d'un mal amor; en portareu la gosadia, la llibertat, la golafreria de la gran bellesa del món; en portareu la tensió suprema de la nostra raça

catalana; en portareu la bandera al vent, frenètica en son desig d'immortalitat.

A vosaltres, poetes, a vosaltres escau fomentar l'ideal inextingible, encendre en els pobles la vívida admiració de llurs destins. A vosaltres que veniu als nobles concursos de poesia, gent amiga de la cerimònia ritual de la Renaixença Catalana, no cal dir-vos ço que vosaltres ja sabeu: que quan s'accepta de genolls l'auguri de la Poesia ningú ha sabut mai calcular tota la seva força i el seu immens poder de trasmudança en les regions inconegudes on va prenent forma l'esdevenidor.

HE DIT.

TEXT: Josep Carner, «Discurs Presidencial dels Jocs Florals de Badalona», *Catalunya*, VIII, 355 (22-VIII-1914), 531-532. Aquí es presenta ortotipografiat, amb algunes errates corregides, i amb la puntuació retocada sempre que era manifestament incoherent. Per a resoldre'n els llocs dubtosos –molt pocs– s'ha tingut en compte el text reproduït dins la crònica «La Festa dels Jocs Florals», *Gent Nova* (Badalona), XVI, 664 (22-VIII-1914), 1-4, sense signar; d'aquest text procedeixen també les paraules formulàries d'obertura i tancament del discurs. – Marcel Ortín.

LÍRICA HONGARESA DELS NOSTRES DIES¹

ART POÈTICA PÒSTUMA

Només tinc proves indirectes
del que cobreix la nit,
potser puc aclarir-ne un parell de detalls
quan, al matí, uns quants núvols grisos pugen arrugats
de darrere les muntanyes com roba bruta
a dins d'un immens cistell escantellat.

Del martell feixuc pesant ajagut al calaix
i de les tenalles amb les dents serrades
provo de deduir-ne com són els claus
fets passar a cops pels palmells i pels peus de Crist,
i extrets, és clar, després de mort,
però no pas llençats, sinó rentats amb cura
perquè podien ser útils en qualsevol moment.

Hátrahagyott ars poetica

Csak közvetett bizonyítékaim vannak / arról, hogy mit takar az éjszaka, / egy-két
részletet kideríthetek talán, / amikor reggel a hegyek mögül felgyűrődik / néhány
szürke felhő, akár a szennyes ruha / egy töredezett szélű hatalmas kosárban. // A
fiókban heverő súlyos kalapácsból / és az összeszorított szájü harapófogóból / pró-
bálom kitalálni, hogy milyenek a szegek, / amelyeket Krisztus tenyerén és lábfején
átverték, / aztán halála után ki is húzták persze, / de nem dobták el, hanem gondo-
san letörölték, / mert bármikor szükség lehet még rájuk. /

1. Vegeu les notes als poemes marcats amb un asterisc al títol a les pàgines 129-133.

La bala no s'assembla gens
al gos vagabund abatut mentre corria,
malgrat tot, és per ella que n'haig de reconèixer
la forma, el color, la fam,
la set, la terrible manera d'ensenyar els ullals,
i em cal examinar una única escopeta de perdigons
si vull imaginar-me amb exactitud
la llebre o l'ànec salvatge,
passo el dit per la fulla freda del ganivet,
per sentir la llana arrissada de les ovelles.

Ja només puc observar-me a mi mateix,
els peus, les mans, la cara al mirall,
per veure les dones que he tocat,
i també aquelles que no he vist mai,
però hi vaig somniar en un passat llunyà.

Egyáltalán nem hasonlít a puskaölyő / a futtában leterített kóbor kutyához, /
mégis ebből kell megismernem / az alakját, a színét, az éhségét, / a szomjúságát,
a szörnyű vicsorgását, / és egyetlen sörétes puskát kell megvizsgálnom, / ha
pontosan el akarom képzelni / a mezei nyulat vagy a vadkacsát, / végighúzom a
hideg késpengén az ujjamat, / hogy érezzem a bárányok göndör gyapját. // Már csak
magamat figyelhetem, / a kezemet, a lábamat, az arcomat a tükörben, / hogy lássam
a nőket, akiket megérintettem, / és azokat is, akiket nem láttam még soha, / de
álmodtam róluk valamikor régen. /

No sé qui ha creat el món,
es diu que ens va pastar a la seva imatge,
però jo no m'ho crec, més aviat només
s'assembla a nosaltres com
l'esponja xopa de vinagre al redemptor,
com la llança al cos bla, nu,
o el vent al roser que travessa;
per una estona se n'endú la flaire
i després la deixa caure i no la torna a trobar.

Tants de poemes m'han ferit,
tants de versos m'han travessat bufant a la primavera,
tants de versos se m'han precipitat, inesperats, a la tardor
com una pedra pesant sobre la closca dura de la nou madura
que, per les lletres escampades,
potser podreu saber qui he estat.

Nem tudom, ki teremtette a világot, / azt mondják, a saját képére gyúrt minket, / de
én ezt nem hiszem, inkább csak / úgy hasonlít hozzánk, mint / az ecetes spongya
a megváltóhoz, / a lándzsa a lány, meztelen testhez, / vagy a szél a rózsabokorhoz,
amelyen áthalad, / viszi még egy ideig az illatot, / majd elejti, és nem találja többé.
// Annyi vers megsebzett engem, / annyi vers átfújta rajtam tavasszal, / annyi vers
zuhant rám ősszel váratlanul, / mint súlyos kő az érett, csonthéjú dióra, / hogy a
szétszóródott betűkből / talán megtudhatjátok, ki voltam.

EN UN ALTRE LLOC*

Nosaltres érem hongaresos, no n'hi havia dubte,
no érem, per exemple, romanesos,
fet que resultava unívoc considerant
que els meus pares, avis, ties, oncles
omplien els romanesos de tals vituperis
que un hom, naturalment, no s'aplica a si mateix;
per altra banda, érem hongaresos ben estranyament,
de la qual cosa m'havia d'adonar relativament aviat,
perquè aquí érem nosaltres, Hongria era en un altre lloc,
i quan engegàvem la ràdio,
al migdia des d'una altra banda arribava l'encoratjament de
«Visca la llibertat hongaresa, visca la pàtria!»,
m'era bastant difícil de concebre perxò
per què la pàtria no era aquí, on som nosaltres,
i per què nosaltres no som allà, on era la pàtria,

Máshol

Mi magyarok voltunk, ehhez nem fért kétség, / nem voltunk például románok, /
és ez abból is egyértelműen kiderült, / hogy szüleim, nagyszüleim, nagynéném,
nagybátyáim / úgy szidták a románokat, ahogy saját magát / az ember
természetesen nem szidja, / viszont nagyon is furcsán voltunk magyarok, / és
erre viszonylag hamar rá kellett jönnöm, / mert itt voltunk mi, máshol volt
Magyarország, / és amikor a rádiót bekapcsoltuk, / akkor máshonnan jött délben a
biztatás, hogy / éljen a magyar szabadság, éljen a haza, / ezt azért elég nehéz volt
felfognom, / miért nincs itt a haza, ahol mi vagyunk, / és miért nem vagyunk ott,
ahol a haza van, /

després, el mil nou-cents cinquanta-sis,
l'any al començament del qual
no es podia sospitar ni de bon tros
que seria el cinquanta-sis també passat mig segle,
no com el cinquanta-cinc o el cinquanta-set,
dels quals avui ja no se'n recorda ningú de ningú,
o sigui, de cop i volta va resultar que no només nosaltres
no érem a Hongria, sinó que no hi era tampoc la llibertat
[hongaresa,
tot i que, per uns dies, malgrat que tenia cinc anys, sentia
[plenament
que, d'això, se'n tenia una altra idea, al meu entorn,
semblava que per fi tot era en únic lloc,
però després aquesta impressió va desaparèixer aviat,
de nou érem en un altre lloc nosaltres, hongaresos,
en un altre lloc, Hongria,
en un altre, la llibertat hongaresa,
i els anys tornaren a passar un darrere l'altre,
mentre provàvem d'entendre-ho d'alguna manera,
la qual cosa, parlant sincerament, és gairebé impossible.

aztán ezerkilencszázötvenhatban, / abban az évben, amelyről az elején / még
egyáltalán nem lehetett sejteni, / hogy egy fél évszázad múlva is ötvenhat lesz, /
eltérően ötvenöttől vagy ötvenhétől, / hiszen azokról ma már a kutya sem tud, /
szóval egyszerre kiderült, hogy nemcsak mi, / hanem a magyar szabadság sincsen
ott Magyarországon, / bár néhány napig ötévesen is pontosan éreztem, / hogy
körülöttem ezt másképpen gondolják, / úgy tűnt, hogy végre egy helyen van
minden, / de aztán gyorsan elmúlt ez az érzés, / ismét máshol voltunk mi magyarok,
/ máshol volt Magyarország, / máshol a magyar szabadság, / és megint úgy teltek
egymás után az évek, / hogy próbáltuk ezt valahogy megérteni, / ami őszintén
szólva majdnem lehetetlen.

GIRANT FULLS*

Deu anys després de la revolució francesa,
Napoleó es convertí en cònsol,
després, en emperador, després, en desterrat,
tornaren els Borbons;
de La Gloire, l'àvia en conservà
una florera marró, escantellada,
amb la imatge de l'elegant Bonaparte,
jove, meditabund, amb xarretera d'or,
però la cega voluntat no s'aturava,
llibertat! república!
vingué Mil vuit-cents quaranta vuit,
represàlies, compromisos,
després, qui sap com, «hi vam entrar»,
això era la Primera Guerra Mundial,
la Monarquia es va desintegrar completament,
ma mare bramava perquè havia perdut
el xumet, vingué Károlyi,
vingué Béla Kun, vingué el govern dels Consells,
Trianon, Horthy damunt d'un cavall blanc,

Lapozgató

Tíz évvel a francia forradalom után / Napóleon konzul lett, / majd császár,
majd száműzött, / jöttek vissza a Bourbonok, / a Gloire-ből a nagymamánál
/ maradt egy csorba barna váza, / rajta a csinos Bonaparte / arany vállbojtos
merengő ifjú, / de a vak akarat nem nyugodott, / szabadságot! köztársaságot!
/ jött Ezernyolcszáznegyvennyolc, / retorziók, kiegyezések, / aztán valahog
'beleléptünk', / ez volt az első világháború, / széthullott mindenestül a Monarchia,
/ anyám bőmbőlt, mert elveszett / a dudlija, jött Károlyi, / jött Kun Béla, a
Tanácskormány, / Trianon, Horthy a fehér lovon, /

terror blanc, dijous negre,
la crisi mundial del 1929,
Mihály Babits brandava al cel el seu turment,
però no aconseguí que l'escoltessin,
a la paret del refugi del turó Kevélyhegy
un dia hi va aparèixer escrit: a gossos
i a jueus, entrada prohibida—
a on? a la mort? caminar, caminar!
moriren seixanta milions de persones,
després Hitler fou vençut, Hitler kaput,
pot venir una època millor en què, per què no,
tampoc no hi haurà cap Gulag,
un dia deixaran que marxin lliures de la taigà a la casa
els amics del fill de l'enemic del poble,
rebí una bici i el xarampió,
l'única revolució de la meva vida

fehérterror, fekete csütörtök, / az 1929-es világválság, / kínját lengette az égig
Babits Mihály, / de nem nyert meghallgatást, / a kevélynyergi turistaház falára /
egy nap kiírták: Kutya! / és zsidóknak tilos a belépés – / hova a halálba? menni,
menni! / meghalt hatvanmillió ember, / aztán Hitlert legyőzték, Hitler kaputt, /
jöhet egy jobb kor, miért ne, / amiben nem lesz Gulág se, / egyszer a tajgáról is
hazaengedik / a nép ellensége fia barátait, / kaptam kis biciklit, kanyarót, / életem
egyetlen forradalmát /

la vaig donar per resolta
portant la cartera de pell de porc
a l'edat de sis anys i mig,
l'any cinquanta-sis, al grup de primer A,
des d'aleshores per aquí no hi corregué més sang,
tret dels Balcans,
tan sols es desintegrà l'imperi soviètic,
triturant el gran ideal,
i caigué el mur de Berlín,
i s'aixecaren les barreres,
però no me'n vaig anar pel món,
seu una merla en una branca,
sempre hi ha algú que brama,
uns xumets, ara millors, ara pitjors.

disznóbőr iskolatászámmal / hat és fél évesen abszolváltam / ötvenhatban az első
A-ban, / azóta errefelé nem folyt vér, / leszámítva a Balkánt, / csak a szovjet
birodalom hullott szét, / ledarálva a nagy eszmét, / és ledőlt a berlini fal, / és
felemelkedtek a sorompók, / de nem mentem világgá, látom, / rigó ücsörög az ágon,
/ és valaki bömböl mindig, / hol jobb, hol rosszabb dudlik. /

NIT DE CAP D'ANY*

Hi va haver nits terribles de cap d'any. Una:
a ca vostra, cinc, al cinquè.
Que te'n llençaries, m'amenaçaves,
si de debò et deixava per alguna altra
que també hi era, no amb mi,
sinó amb el meu amic, s'havia decidit
per ell, que també hi tenia l'amiga,
la qual, més tard, per culpa de l'amic
meu de després, s'acabaria obrint el gas,
però llavors no el podia conèixer.
I quin podia ser l'altre motiu
pel qual de cop va rompre a sanglotar,

Szilveszter

Voltak szörnyű szilveszterek. Az egyik: / nálatok, öten, az ötödiken. / Ahonnan
hogy kiugrasz, fenyegettél, / ha elhagylak csakugyan ömiatta, / aki ott volt
ugyancsak, nem velem, / a barátommal, ömellette döntött, / és vele volt a barátnője
is, / aki majd az én későbbi barátom / miatt nyitja magára a gázcsapot, / de őt
akkor nem ismerhette még. / Hogy mi lehetett az a másik ok, / amiért egyszer csak
felzokogott, /

no ho sé, però plorava llargament, espasmòdica.
També vam haver de ballar, com em sembla.
Va ser la nit més terrible de cap d'any, sí.
Cap a la matinada tots dormien,
només jo seia al bany, a falta de millor,
arran de la banyera, esperava el matí
per poder marxar a casa i començar
un any que prometia ser inhòspit,
l'any en què, segons l'última paraula
del poema d'aquell amic meu de després,
va ser «el nou-cents seixanta-quatre».

nem tudom, de sírt hosszan, görcsösen. / Táncolni is kellett még, azt hiszem. / A
legszörnyűbb szilveszter volt, igen. / Mindenki elaludt hajnal felé, / csak én ültem,
jobb híján a fürdőszobában / a kád peremén, és vártam a reggelt, / hogy végre
hazamehessek, elkezdeni / a kietlennek ígérkező évet, / azt, amelyik majd későbbi
barátom / híres versének záró szava lett, / a 'kilencszázhatvanegyediket'.

AL LLOM DELS VENTS, HAN VINGUT*

Sobre un vers de Sándor Csoóri

S'han avesat a la tempesta ardent,
a l'aigua irada, al cel alt, tremolant.
Al llom dels vents, han vingut de Betlem,
ve la calma, llur lloc on el tindran?

Sense cap arma per sempre van viure,
no tenen res, només llurs temps antics.
Quimera, retrunyen les llunyanies,
profund, ressona el pou ple de l'ahir.

Va enrotllar puigs, de Déu la mà potent,
la pols xucla llurs plors com si begués,
Al llom dels vents, han vingut de Betlem,
però ja no podran tornar-hi més.

Szél hátán jöttek

Csoóri Sándor verssorára

Megszokták, hogy a vihar őrröng, / tombol a víz, a magas ég reng. / *Szél hátán jöttek Betlehemből,* / hol a helyük, ha jön a szélcsend? // Mindéig fegyvertelen élték, / semmijük nincs már, csak a múltjuk. / Ábránd, zúgják a messzeségek, / míg felzeng múlttal teli kútjuk. // Isten keze dombokat göngyölt, / könnyeiket a por felissza. / *Szél hátán jöttek Betlehemből,* / de többé nem térhetnek vissza.

LA PRIMAVERA DELS POBLES*

Manifestants francesos a les vuit,
a les tres, polonesos bulliciosos.
Amb dues banderes de llibertat
desfilaren pel carrer Rökk Szilárd,
dolça pàtria meva, Europa et mira.

Prop de Murau faig xarrupets de còctel,
però la mà no te la deixo lliure.

Barricada holandesa a l'estació del Sud,
una de visigoda a la plaça Moscou,
Pàtria, mantens la fe en Occident,
no hi ha ningú que justifiqui tanta gent.
De nou i malgrat tot: Europa et mira.

Sota Murau prenc la fresca callat,
però la mà no te la deixo lliure.

Népek tavasza

Nyolc óránál francia tüntetők, / Három óránál zajos lengyelek. / A szabadság két
zászlaja alatt / A Rökk Szilárdon felvonultanak, / Édes hazám, Európa rád figyel.
// Murau mellett kockált szürcsölők, / De a kezéd én sem engedem el. // A Délinél
holland úttorlaszok, / A Moszkvánál vizigót ellentorlasz, / Hazám, te tartod a
Nyugat hitét, / Nincs, akiért eljönne ennyi nép, / Megint s mégis: Európa rád figyel.
// Murau alatt halkán hűsölők, / De a kezéd én sem engedem el. //

El tren dels moros arriba amb retard,
Viena és cauta — és així aquest març,
un escamot de grecs a l'estació de l'Est,
gasta allò que tenien, d'altres, llest,
dolça pàtria meva, Europa et mira.

No sé com ni on, a mi també em dols,
però la mà no te la deixo lliure.

S'aixeca, sol, l'aparador magiar,
sota la soldadura de la llibertat.
És transparent, té els dos costats oberts,
l'esbotza pedra sèrbia, la croata el guareix.
I jo ja entenc com és que Europa et mira:

perquè sap prou bé que el vidre magiar
es trenca sempre quan s'ha de trencar.

A móroknak késik a vonatuk, / Bécs még kívár, ez ilyen március, / A Keletinél
görög kölcsönosztog / Éli fel, amit mások összehoztak, / Édes hazám, Európa rád
figyel. // Nekem is fájsz valahol s valahogy, / És a kezed én sem engedem el. //
Magában áll a magyar kirakat / A szabadság lángvágója alatt, / Átlátszó és mindkét
oldalról nyitva, / Szerb kő betöri, horvát kő gyógyítja, / És én tudom, Európa mért
figyel: // Mert jól tudja, hogy a magyar üveg / Akkor pattan, mikor pattanni kell.

KREMNICA I LES CEBAS AFORAS*

La ciutat de Kremnica am historia
se raspira ia ala ceba entrada.
La plaza historica cuncervada,
la «Morový stĺp» —la culumna
cos truída am recurdansa del Infec·ció,
lespaci del castel —tótaixo dóna
una atmosféra miss teriosa a n'aquesta
antigüa capital minera de les Terres Altas.

L'história de la ciutat está deculmentada
per el museo de Medallas i monedas,
am l'esposició de minería i medallas.
Açí está tant bé úna ceca
única a Eslováquia.

Kremnica és környéke

A Kremnica város történelemmel / lélegez már a bejárat anál. / A megőrizett
historikus tér / a „Morový stĺp” – a Ragályos / fertőzés emlékére épített oszlop,
/ a vár területe – ez mind titkosztos / hangulatot ad ennek a valaha / fő felvidéki
bányász városnak. // A város történelmét okmányozza / az Érem és pénzérem
múzeuma / a bányász és érem kiállításal. / Pénz verde is tanulható itt, / egyedül
Szlovákiában.

LA NOIETA DE LA CASA VEÏNA*

Xerroteges, mallerenga,
Dues llengües, minyoneta,
Te n'estimes tot lo món,
I saludes el teu poble.

Ets petita, tu, angeleta,
Voleteges, mallerenga,
Que no li n'arrenquin l'ala
Que no fugi d'aquest món.

La teva llengua l'adores,
La del teu veí l'aprens.
T'estimes molt a ta mare,
I rets honor a les gents.

No li'n feu mal a una flor,
No me'n mateu aquest àngel,
Si és que un àngel no pot ser,
Es tornarà diablesa.

Szomszéd leánka

Csirikolsz kis madarka, / Két nyelven te cinkacska. / A világot szereted / S a
népedet üdvözlöd. // Kicsi vagy te angyal, / Repdesel, mint madarka, / Ne
szakadna a szárnya, / S a világon maradna. // Anyanyelvít imádja, / Szomszéd népit
tanolja / Édesanyját bücsüli, / Népeket megtiszteli. // Ne bántsatok virágot, / Ne
öljetez angyalat, / Angyal ha nem tud lenni, / Ördögnek fog költözni.

NIL

Si tu també algun cop has estat Nil, un
riu cansadíssim a Egipte,
algun cop t'has despertat en un tobogan
de sis mil quilòmetres de llarg
evaporant-te sense flassada
entre les dues vores crepitants
d'un matí gairebé escorregut,
què has fet, per on rondaves a la nit,
amb qui, de quina intensitat n'eren les pluges, quines menes
d'animals pigats, ratllats, amb escates
se't bevien i escolaven
en tu la seva sang, com
te n'has arribat a casa,
i quantes vegades ho has fet —
aleshores saps que sí,
ets Nil a Egipte, i tu
ets el Nil a Egipte, per tant,
no tindràs més afluents,

Nílus

Ha te is voltál már Nílus, egy / hullafáradt folyó Egyiptomban, / ébredtél már egy
hatezer / kilométer hosszú csúszdán / takaró nélkül párologva / egy majdnem eltelt
délelőtt / két sístergő part között, / mit csináltál, hol jártál az éjjel, / kivel, mekkora
esőkben, miféle / pöttyös, csikos, pikkelyes / állatok ittak és csorgatták / beléd a
vérüket, hogy / kerültél haza, és / hányadszor csinálod ezt – / akkor tudod, hogy
bizony / Nílus vagy Egyiptomban, és te / vagy a Nílus Egyiptomban, tehát / nem lesz
már több mellékfolyód, /

i no en somiïs pas pluges,
t'asseca el sol i se'n dol,
t'asseca el vent i se'n dol,
t'asseca el dàtil i se'n dol,
només el desert se sorprèn
de tu, com cada matí,
Nil, Nil, és que encara ets viu?
però després ell també es desentén
de tu i es torna roent,
és a dir si veus que sens dubte
ets Nil de bell nou,
aigua on no hi ha lloc per a aigua,
riu les coses són així, riu això ja passa,
riu així va bé, riu no serà pas millor,
aleshores ara imagina't que
és l'última vegada que ets riu a Egipte,
si més no reflexiona, Nil,
sobre què ets,
tot el que ets,
riu ermità retirat al desert,

esőről ne is álmodj, / szárít a nap és sajnálkozik, / szárít a szél és sajnálkozik, /
szárít a datolya és sajnálkozik, / csak a sivatag lepődik meg / rajtad, mint minden
reggel, / Nilus, Nilus, hát te még élsz? / de aztán ő is napirendre tér / fölötted, és
felforrósodik, / szóval ha látod, hogy semmi kétség, / Nilus vagy már megint, /
víz, ahol nincs helye víznek, / így alakult folyó, ez van folyó, / jó ez így folyó,
úgyse lesz jobb folyó, / akkor most képzelj el azt, hogy / utoljára vagy Nilus
Egyiptomban, / csak most az egyszer gondold át, Nilus, / hogy mi vagy, / mi
minden, / pusztába kivonult remetefolyó, /

riu fort, resistent, ascètic,
riu de fiar, pacient,
bon pare,
has pujat i fins ara alimentes
dones, homes de bé, feiners que
t'estimen, et respecten, t'aprecien,
tranquil·litza't, Nil,
has fet el que havies de fer,
alegra't un xic,
perquè ara
ja romandràs Nil:
que persevera fins a l'aigua salada
que no s'evapora mai
que sempre sorprèn
inesperat únic fortuït
miracle

erős, szívós, aszkétikus folyó, / megbízható, türelmes folyó, / jó szülő, / derék és
dolgos nőket, férfiakat / neveltél fel és táplálsz most is, akik / szeretnek, tisztelnek,
becsülnek, / nyugodj meg, Nilus, / megtetted a dolgodat, / és örülj egy kicsit, /
mert most már / Nílus is maradsz: / a sós vízig kitartó / el nem párolgó / mindig újra
váratlan / meglepetés egyszeri véletlen / csoda /

QUADERN DE BITÀCOLA

Ser mariner deu estar bé:
navega que navegaré.
Mirar el cel blau ben encantat,
respirar fort l'aire salat.

Xarrupar en glops llimonada,
escarxofar-se en una hamaca,
de tant en tant xiular el xiulet,
i apuntar els dies a un quadernet.

Hajónapló

Hajón lakni jó lehet: / Bámulni a kék eget, / Sós levegőt szívni be, / Elhajózni messzire. // Hajókörttel körtölni, / Limonádét szűrőszólni, / Hajóágyban heverni, / S hajónaplót vezetni.

CARRER, NÚMERO*

Els vaixells arriben amb càrregues i parteixen del port amb tresors.
Els tresos afeixuguen les càrregues. Però, les cartes, cal
escriure-les i cal portar-les,
la qual cosa sap qualsevol carter,
i que el viatge, el facilita l'adreça exacta:
la tria circumspecta del carrer i el número.
He triat. La bicicleta del carter pot ser substituïda
per certs vaixells de les llegendes,
com el Santa Cruz, el Santa Maria
o el famós canoner hongarès Txuka.
Vaixells que no es confiaven als vents fortuïts,
però també podem parlar d'aquells que van arribar a la costa
a la deriva.
D'altres vaixells, navegants i destinataris, no en parlem,

Utca, házszám

Terhekkal érkeznek, és kincsekkel indulnak a hajók a kikötőből. / Terheiket
kincsek nehezítik. De a levelet írni és vinni kell / és ezt tudja bármelyik postás, /
és hogy az utazást könnyíti a pontos címzés: / az utca és a házszám körültekintő
megválasztása. / Választottam. A postás biciklijé helyettesíthető / bizonyos
mesebeli hajókkal, / mint a Santa Cruz, a Santa Maria / vagy a Csuka őrnaszád.
/ Hajók, amik nem bízták magukat a véletlen szelekre, / de beszélhetünk azokról
is, melyek kallódva értek partot. / Más hajókról, hajósokról, címzettekről ne
beszéljünk, /

però pensem-hi quan preguntem:
Anem a la costa o al mar?
Sabem que una carta tancada en una ampolla
i un taüt que balanceja pel mar també arriben a destí.
Podem demanar la seva ajuda o la del mar,
o podem confiar en la nostra,
i podem patir també pels cops del destí i pels pecats dels altres.
Tot això, sabent que sucumbim
si els nostres vaixells no viren amb prou atenció i confiança.
i no escampen al mar els seus tresors, i les seves veles
s'afeixuguen no pas per les llegendes,
ni per números i carrers més absurds que les faules.

de gondoljunk rájuk, mikor kérdezzük: / parthoz vagy tengerhez járulunk? /
Tudjuk, egy palackba zárt levél / és egy tengeren hanyódó koporsó is célhoz talál. /
Kérhetjük a segítségüket és a tengerét, / vagy bízhatunk a magunkéban, / és a sors
csapásaiért és mások bűneiért is szenvedhetünk. / Mindezt tudatában annak, hogy
elbukunk, / ha nem elég figyelemmel és nem elég bizalommal fordulnak a hajóink,
/ és a kincseiket nem a tengerbe szórják, és a vitorláikat nem a mesék, / és nem a
meséknél képtelenebb házszámok és utcák nehezítik. /

EN EL MILLOR DELS CASOS, EL SUD

A I. K., amb respecte

En el millor dels casos, rarament haig de dirigir
la paraula a la meva gent. Em fa patir que només pugui
contestar les seves preguntes amb mentides. Sense
els seus consells, confio cada vegada més que l'instint
em porti al sud, com les oques, tot i que no
ho tinc del tot clar. On és, aquest sud?
Les meves paraules, les aprecio poc, malgrat que per aquí
es digui que la llum es va fer així: simplement algú
va pronunciar una paraula. Jo, esclar, ja puc anar dient el que vulgui,
que no es farà llum. He arribat a aquest extrem:

Jó esetben a dél

K. I.-nak, tisztelettel

Jó esetben ritkán kell szóba állnom / szerettemmel. Megvisel, hogy / kérdéseikre /
csak hazugságokkal felelhetek. Tanácsaik / nélkül egyre jobban bízom abban, hogy
majd / mint a vadludakat, délre visz az ösztön, bár / igazán nem tudom. Hol van az
a dél? / Szavaimat kevésre tartom, pedig ezen a vidéken / még ma is mesélik, a fény
úgy lett: csak egy szót / szólt valaki. Én persze beszélhetek, amit akarok, / nem lesz
világosság. Idáig jutottam: /

de vegades dic que hi ha sortida, i és com si n'hi hagués.
Però, esclar, no n'hi ha. La cosa, senzillament, no va així.
I és que podria deslligar-me de qualsevol cosa, en el millor dels casos
amb una o dues paraules desfermo fins i tot la llum.
Caldria donar-hi allargues, perquè, posem per cas, la tador
és fàcil d'escriure. Aleshores qualsevol cosa es pot comparar
amb qualsevol altra. O tot només em representa a mi. Però ara
som a la primavera. En aquest temps, en el millor dels casos,
les nits es tornen més llargues que la por.

néha azt mondom, van kiút, és ettől mintha lenne. / Persze nincs. Ez egyszerűen
nem így működik. / Pedig el tudnék szakadni bármitől, jó esetben / egy-két szóval
elengedem a fényt is. / Halogatni kéne ezt, mert például az ősz / megírni könnyű.
Olyankor bármihez hasonlítható / bármi. Vagy csak nekem mindenem. De most
/ tavasz van. Ilyenkor, jó esetben, mindig egy kicsit / hosszabbak lesznek az
éjszakák, mint a félelem.

SETGE A EL DORADO*

Anant amb tren tu ja t'hi sents a casa,
i jo sento només uns frens brogents
a les espatlles. Hem fet, tots dos, les maletes
per anys, i deixem decidir per nosaltres
dos o tres rètols amb els noms dels pobles.
Tu dius que aquí l'aire és més pur, però
a mi em sembla que els lòbuls pulmonars
solen ser tots buiracs, igual que a casa.
I justament aquesta és una ciutat
que s'ha fet cèlebre pels morts.
Pots baixar aquí. Tindrè vint-i-tants anys
en arribar a la propera parada
i encara no hauré vist enlloc d'Europa.
Però és que ho hem après així, nosaltres:
peça per peça abandonar el que es trenca,
abraçats a la bossa viatjar amb
el rumb equivocat.

Eldorádó ostroma

Te már otthont érzel a vonatútban, / én még csak hangosodó fékeket / a vállaimban.
Mindketten évekre / csomagoltunk, és hagyjuk, hogy pár / kopott községtábla
döntsen helyettünk. / Azt mondod, itt tisztább a levegő, / de szerintem a legtöbb
tüdőlebens / ugyanúgy tüpárna, mint otthon volt. / És ez is egy pontosan olyan
város, / ami a halottairól lett híres. / Itt leszállhatsz. Én a következő / megállónál
huszonéves leszek, / és még sehol nem láttam Európát. / De hát mi így tanultuk:
darabonként / hagyni el azt, ami eltört, táskánkat / szorongatva utazni mindig a /
rossz irányba.

TROIA O RES
(Variacions sobre Troia, 4)

Troia o res — tothom va començar així,
o va ser, almenys, el que deien
quan s'havien aplegat els vaixells sota Troia,
i va començar això de somiar despert.
Després, es varen oblidar de Troia. Troia, què és això?
A poc a poc anaven oblidant tot
o gairebé tot
el que tingués a veure amb Troia.
A mesura que s'estalonaven els dies, els anys,
Troia s'anava tornant una xerrameca buida.
Tu també te n'has cansat. Troia, a miques, esbocinada,
era carn estireganyosa, et va empatxar.
Per això bevies vi amb gasosa, hi bevies vins forts,
i els teus ulls miraven ensangonadament la fosca.
En algun lloc parpellejaven els llums de Troia.

Trója vagy semmi (Trója-variációk 4.)

Trója vagy semmi! – mindenki így kezdte, / legalábbis ezt mondogatták, / amikor
összegyűltek a hajók Trója alatt, / és kezdetét vette az éber álmodozás. / Aztán
elfelejtették Tróját. Mi az a Trója? / Elfelejtettek sorjában mindent, / vagy majdnem
mindent, / aminek köze lehet Trójához. / Üres blabla lett Trója, / ahogy egymás
nyakára hágtak a napok, az évek. / Te is kifáradtál. Trója apránként, darabokban
/ rágós hús volt, megfeküdte a gyomrod. / Ittad a fröccsöket és ittad a nehéz
vörösborokat rá, / és a szemed vérelesen meredt a sötétbe. / Valahol Trója fényei
pislákolnak. /

PENÈLOPE RECONeix ULISSES

No hi havia cap altra possibilitat.
Tot i no creure-hi, tot i que feia molt temps que, fos
com fos, no m'atrevia a esperar-m'hi —
Què hauria pogut fer? El dia
passava, encara, d'alguna manera, teixia, i gairebé admirada
mirava l'àgil llançadora bellugant-se, però la nit
sempre era lenta, era més difícil,
creu-me, sí, ja era més difícil tornar a desteixir —
Ho sabia, perquè ho havia de saber, que el setge..., i després
que havien de venir Circes, però també Calipsos i Nausiques,
i no podia pas saber si finalment hi hauria algun vaixell per
tornar-te'n —
Malgrat tot, no hi havia, no, no hi havia per mi cap altra
possibilitat.
Passava el temps, però plegats miràvem com maduraven les
ametlles,
i plegats ens estàvem al turó,
atents a la boira d'octubre quan ja

Pénélope felismeri Odysseust

Nem volt más lehetőség. / Még ha nem is hittem, ha remélni / nem mertem már
régén, akárhogy – / Hát mit tettem volna? A nappal / még eltelt valahogy, szőttem,
és szinte csodálva / néztem a furge vetélőt, hogy szaladoz, de az éjjel / lassú volt
mindig, nehezebb volt / hidd el, igen, nehezebb volt már felfejteni újra – / Tudtam,
hisz tudnom kellett, hogy az ostrom, és azután meg / hogy jönnek Kirkék, de
Kalypsók s Nausikaák is, / s nem tudhattam, lesz-e hajó végül hazaérned – / Nem
volt mégse nekem, nem, nem volt más lehetőség. / Telt az idő, de mi együtt néztük
a mandulaérést, / és együtt álltunk a hegyen / az októberi ködbe figyelve, mikor
már /

envespria i els ramats s'arremolinaven, grisos, a la vall,
plegats ens despertàvem dia rere dia,
i tocant l'un amb l'altre dormíem.
Com podia, doncs, fer-me falta la remor barata, cega dels
pretendents?

No ho podia saber, ni ho creia, talment aquest llit d'aquí,
arrapant-se, ja mort, a aquesta terra —

No hi havia cap altra possibilitat.

I ara?

Ara la mà se m'ha tornat més venosa, tu tampoc no ets tan
esvelt

com el primer cop que et vaig veure el cos,
i bellament es va inflamar dins el meu cos nafrat
la teva tendresa, la meva responent-hi, i
meravellats, acaronent-nos en la fosca.

Mai no hi havia, doncs, una altra possibilitat.

I ara, colla el teu arc,

que voli la fletxa per l'ull de dotze destrals,
que voli — Encara ara no m'ho puc creure.

Podries ser, per fi, tu realment?

esteledett, s szürkén gomolyogtak a nyájak a völgyben, / együtt ébredtünk nap
nap után, / s egymást érintve aludtunk. / Hát hogy kellett volna a kérők olcsó, vak
zsivaja? / Nem tudhattam, nem is hittem, mégis ahogy ez az ágy itt, / holtában
belecsimpaszkodva ebbe a földbe – / Nem volt más lehetőség. / És most? / Most
a kezem erebb lett, te sem vagy olyan karcsú, / mint amikor legelőször láttam a
tested, / s sérült testemben gyönyörűn lobogott fel gyöngédségem, gyöngédségem
válasza rá, és / csak simogattuk egymást ámultan a sötétben. / Nem volt hát sose
más lehetőség. / És most ajzd fel az ijád, / s szálljon a nyíl a tizenkét balta fokán át,
/ szálljon – Még most sem hiszem el. / Te lehetnél végre valóban?

SOBRE L'AURIGA DE SIRACUSA*

Ho heníochos (475 aC), Delfos, museu, a J. K.

Diuen: no n'hi ha cap altre de tan trist ni
tan jove com l'auriga triomfant de
Delfos. El temps li és l'ara i, d'altra banda,
és l'ésser intermedi el seu domini.
La diadema, talment una cinta
de melangia, li estreny el front llis:
li és pla el passat, i el futur, un incís
sense mots: cerca un nou fi repetint-se.
Diuen: emmirallant-se a dins l'esguard
de diorita, hi té la por de l'«i des-
prés, res».

Però ara que estira les brides,
és el tirà, és Siracusa, és l'amat,
el *kalós*. Llavis carnosos, un bri
d'orgull adolescent: cal parar aquí.

A siracusai kocsihajtóra

Ho héniochos (Kr. e. 475.), Delfi, Múzeum, K. J-nak

Mondják: nincs még egy ilyen szomorú / fiatalember, mint a delfi győztes /
kocsihajtó. Kinek tere a köztes / lét és ideje a most, a mélabú / pántja szorítja
sima homlokát: / rántalan a múlt s a jövő üres / fogalom neki; ha új célt keres, /
csak ismét. Mondják: a „nincs tovább” / félelme tükröződik diorit- / szemében.
Ám ahogy a gyeplőt húzza, / ő most a *tyrannos*, ő Siracusa, / a *kalos*, a kedvelt.
Összeszorí- / tott, húsos ajka ellazul parányi / kamasz-göggel: most érdemes
megállni.

HELIOGÀBAL
(LES RUÏNES D'UNA NOVEL·LA RETRAT)

CARTA A ELI LAMPRIDI*

Hi ha ben poc risc entre veure el paper de Zòtic
tal com va ser, o bé tal com ens permeten de veure. El Gran
Venedor de Fum,
el Plaer Superlasciu, vivia, malgrat tot, en la paraula, i no va ser
pas la cambra nupcial,
el llit del jove emperador Heliogàbal, allò que el feia feliç,
malgrat
copular-hi com a consort, sinó la paraula, el fet d'abraçar-se amb
paraules com si fossin
un òrgan universal amb què podia violar a qualsevol.
No varen ser pas els acoblaments, la impuresa dels abusos
que el fascinava, la mida del fal·lus, segons escrius, sinó el que
feia i podia fer la seva boca

Heliogabalus (Egy portréregény romjai)

Levél Aelius Lampridiushoz

Az egésznek nem sok tétje van, hogy úgy látjuk-e Zoticus szerepét, / ahogy volt,
vagy úgy, ahogy látni engedik. A Nagy Füstáros, / a Legparáznább Gyönyör mégis
csak a szóban élt, s nem a nászszoba, / a császár, az ifjú Heliogabalus ágya tette
boldoggá, pedig / hitvesként közösült vele, hanem a szó, hogy szóval ölelkezhetett s
akár egy / univerzális szervvel, bárkit megerőszakolhat vele. / Nem az üzekedés, az
üzelmek tisztátalansága / nyűgözte le, a fallosz / mérete, ahogy írod, hanem az, amit
a szája tesz és tehet /

al moment més ignominiós. De les seves paraules se'n van
construir palaus, va ressonar
el metall de la calúmnia al fons de la caixa, i va il·luminar
el buit quadrangular,
igual que la paraula omple el buit de la boca, o com l'emperador
compleix el
seu pervers desig. No té importància, amic, com descrius Zòtic, ni
si hi menciones
les paraules desenfrenades i malaltisses: tampoc no valdrà res, Eli,
com no valien tampoc els nomenaments, ¿és, doncs, vergonyant
que siguis historiador de la cort,
que anhelis anècdotes escabroses, com ho feia Suetoni?
El cap de la guàrdia de cos és Cordi, que té un bon mànec, el res-
ponsable del blat és
Claudi, el barber cepat, fet que es deu a un únic membre seu,

a leggyalázatosabb percben. A szavaiból épültek paloták, koppant / a rágalom fémje
a láda fenekén, s beragyogta a szögletes ürt, / ahogy a szó tölti ki a száj üregét,
vagy ahogy a császár tölti / be fajtalan vágját. Nem érdekes, barátom, hogy írod le
Zoticust. Kitérsz-e a / féktelen és beteges szavakra: ugyanúgy nem ér majd semmit,
Aelius, / ahogy a kinevezések sem, szégyenletes-e hát, ha udvari történetíró vagy,
/ hogy pajzán anekdotákra vágysz, mint Suetonius? / A testőrgárda élén a löcsös
Cordius, a gabonáért a jól / megtermett Claudius borbély felel, s ezt egyetlen tagjuk
mértetének /

però principalment a la paraula de Zòtic. No, Eli, no blasfemis
l'emperador, ni el Zòtic adulador, qui per diners portava la paraula
cap aquí i cap allà,
i edificava a partir de paraules. Descriu que va ser un gran cèsar:
va acabar els banys de Caracal·la,
va fer restaurar el Colisseu, i va aixecar un temple al Sol sublim,
que no ha deixat d'emetre des de llavors una llum llangorosa sobre
les inscripcions alterades que fins avui dia
l'anomenen Tractaticus, l'arrossegat, i Impurus, el sutze,
a ell, de qui, al contrari que les nostres, valien encara alguna cosa
les paraules.

köszönhetik, de főként Zoticus szavának. Ne, Aelius, ne szidd a / császárt s a
hízelt Zoticust, aki oda-vissza hordta pénzért a szót, / s szavakból építkezett.
Írd meg, nagy császár volt: befejezte Caracalla fürdőit, / restauráltatta a
Colosseumot, s templomot emelt a felséges Napnak, / mely azóta is méla fényt
bocsát a megváltoztatott feliratokra, melyek még manapság is / Tractaticusnak,
végighurcoltnak és Impurusnak, mocskosnak / mondják őt, épp őt, akinek még
velünk ellentétben, érték valamit a szavai.

NARCÍS*

no té cos, no té res amb què assemblar-se
a la terra que l'atreu horriblement,
abonyegant-li la galta. Endebades
recolza la barbeta amb el palmell.
És que no pot tenir-la a la cintura
o bé al maluc, exactament, o a dins
de la butxaca, traient-la'n després
per a trenar-la a la zona del còccix,
o agafant-se la mà esquerra amb la dreta,
estrenyent-la en el puny. Com començant
un passeig pel jardí. On, desvestint-se
de llur carn, fan puf les castanyes.

Nárcisznak

nincs teste, nincs, amivel egyenlővé / válhatna a földdel, mely vonzza szörnyen,
/ arcát behorpasztva. Hasztalanul / támasztja állát a kézfejevel. / Dehát a derekán
mégsem tarthatja, / vagy a csípőjén, szabatosan, vagy a / zsebében, majd kirántva
onnan, s hátul / a farkcsontja tájékán összefonva, / vagy ökölbe szorított jobbját
a bal / tenyerébe fogva. Mintha sétáját / kezdené a kertben. Ahol húsából /
kivetkőzőben puffog a gesztenye.

AEQUAM MEMENTO REBUS
(ESTROFES APÒCRIFES A UN POEMA D'HORACI)*

L'esperança del vell Delius revifa amb força:
podran dar-li encara deu anys: ¿però per quines
raons cal anar més avall, sota l'escorça?
Allà tampoc no són més toves les quitines.

Aquí jo he estat una ruïna. Allà m'espera
la nit d'eben: el buit, i fins i tot això,
distint. Ja anota en l'ésser fosc i fet quimera
el meu destí imaginari, un jo no-jo.

Moriture Delli... el seny morent es precipita...
No pas a l'herba —en l'herba se'm desfà la vida—.
A canvi: un dau dringa llençat a l'urna,
i a fora jo puc ser distint, sense cap culpa.

Aequam memento rebus

Apokrif strófák egy Horatius-vershez

Fel-fellobban a vén Delliuban a remény: / Tíz év is adathatik még! – De aztán:
Minek? / Minek még lejjebb menni a kemény / héj alá? Túlról sem lágyabbak a
kitinek. // Emitt csödtömeg voltam. Amott, túl, eben / éj vár: a semmi, s még az
is másként. / Már jegyzik a sötét, imaginárius létben / a képzetes részem, a nem-
énként várt ént. // Moriture Delli... Kapkod a kihunyó elme... / Nem a fűvön – a
fűben bomlik már éltem. – / Cserébe: más kocka csörög bevetve / az urnába, s én,
kinn, különbözhetek, vétlen.

MOSQUES DE FILFERRO

Convence'm cada cop em costa més:
no sé si té gens de sentit, després
d'una paraula, escriure-n'hi cap altra.

Amb el negre filat que les reté,
les paraules no es mouen del paper
entre les pauses cada cop més llargues.

¿Per què cal que m'esforci i desenredi
l'arrel que ha fet que ratlli el que he ratllat?
Pentinades en rengles ordenats,
no les podré conèixer, tot i ser-hi;
entre elles no hi haurà, tampoc, cap lletra
que soni esclatant i que s'envoli.

Drótlegyek

Egyre nehezebb meggyőzőnöm magam, / Hogy a legcsekélyebb értelme van / csak
két szót is egymás után leírnom. // Az egyre hosszabb szünetek között / Fekete
dróttal összekötözött / Szavak meg sem mozdulnak a papíron. // Mit vesződjem
vele, hogy kibogozzam, / Amit áthúztam, miért húztam át? / Rájuk sem ismerek,
állhatnak ott / Majd jólfészülten, rendezett sorokban, / Nem akad köztük egyetlen
betű sem, / Amely felhangzik és magasba szárnyal. //

¿I jo endebades m'hauré de permetre
d'anar parlant sense arribar a parlar?
¿Per què cal que jo faci créixer el caos
amb l'aparença de l'ordenament?

¿Per a què és, aquesta idea buida?
Tot just podré escombrar-hi una grapada
de mosques mortes cap a les deixalles.
Per fer-ne text és ben poc si tinc cura
de veure si n'hi ha cap que mou les ales.

Én meg továbbra is hiába tűrjem, / Hogy beszélék, de meg se szólalok? /
Miért növeljem a káoszt tovább / A rendezettség hamis látszatával? // Minek ezek
az üres ötletek? / Legfeljebb egy marék döglött legyet / Söpörhetek a szemétkbe.
A vershez / Egy kissé kevés, hogy csak figyelek, / Van-e, amelyiknek a szárnya
verdes. /

EL MERLOT QUE DUBTA

Cap a les cinc es va posar a cantar, força tímid,
i ja d'entrada era tan inversemblant
que justament aquella tarda ennuvolada de finals d'hivern,
al pati desolat d'aquell edifici descompost,
volgués fer una petita prova de so,
perquè, què més podia ser, si, pujant,
al replà del primer pis,
aquella piuladissa prima i intermitent
amb prou feines arribava al meu llindar d'audició,
amb prou feines es distingia a través del soroll de fons de la ciutat,
i només va ser arribant al segon,
que vaig tenir consciència de què era el que sentia,
però estava massa desanimat
per sortir a la galeria i buscar amb la mirada
on s'havia posat aquell solitari street fighter,
si a la canal del ràfec o al frenaneu de la teulada,

A KÉTELKEDŐ RIGÓ

Délután öt fele elég bátortalanul szólalt meg, / Eleve olyan valószínűtlen volt,
/ Hogy éppen ezen a borús télvégi délutánon / És ennek a szétrohadt háznak
vigasztalan / Belső udvarán támad kedve egy kis hangpróbára, / Mert mi más
lehetett, hiszen fölfelé menet / Az első emeleti lépcsőfordulóban / Még alig érte el
a hallásküszöböt, / Alig vált ki a beszűrődő városi háttérzajból / Az a vékony és
szaggatott csiripelés, / És csak a második emeletre érve / Jutott el a tudatomig, hogy
mit is hallok, / De túlságosan kedvetlen voltam ahhoz, / Hogy kilépjek a körfolyosóra
és körülnézzek, / Hol ül ez a magányos utcai harcos, / Az ereszcsonomán vagy a
hófógó csúcsán, /

per a mirar-me bé qui és aquest ésser pervers,
aquesta ànima incorregible, de fe cega,
que canta com si temés
que algú li ho pagui de seguida amb una bufetada,
que no sap ni tan sols si s'alegra de la primavera,
que és lluny de traspuntar,
pitjor encara, en aquest quadrat de pati,
envoltat de galeries, mai no ho farà,
però la llum ha canviat indubtablement,
els dies s'han allargat una mica,
i les nits són innegablement més suaus,
o només s'acomiada del dia amb la seva cançó vespertina,
que no mereix ni el més mínim comiat,
l'única raó per a una tímida alegria és
que a poc a poc baixa la foscor
i finalment ens desapareix de davant dels ulls el disc entelat
de llum

És megnézzem magamnak, ki ez a perverz lény, / Ez a javíthatatlan, bigott hívő
lélek, / Aki úgy énekel, mintha attól félne, / Hogy valaki mindjárt pofonvágja
érte, / Aki azt sem tudja, hogy a tavasznak örvendezik-e, / Amely még korántsem
köszöntött be, / Sőt, ebbe a függőfolyosókkal körülhatárolt / Udvarnégyszögbe soha
nem is fog, / De kétségkívül megváltoztak a fényviszonyok, / Valamivel hosszabbak
lettek a nappalok / És tagadhatatlanul enyhébbek az éjszakák, / Vagy csak esti
dalával búcsúzik a naptól, / Amelyen a legkevésbé sincs mit búcsúztatni, / Valami
halvány öröme legfeljebb az adhat okot, / Hogy lassan leereszkedik a sötétség / És
végre eltűnik a szemünk elől ez a hályogos fénytárcsa,

però, d'aquesta concepció relativa d'alegria,
un merlot brut com aquest, n'és probablement incapaç,
que, segur que no independentment del fet
de trobar-se engabiats al pati d'aquest mateix edifici
és incapaç de decidir si entona
o més aviat tramet senyals titubejants d'allò
que jo, per exemple, penso a l'inrevés,
així vaig quedar sol amb aquesta il·lusió acústica
generada per un error òptic,
que tot i ser relativa, és segurament més complexa
que aquest cant inversemblantment prim d'ocell
del qual no se n'enlairen mai
ni tan sols veus tan esquinçades de l'alegria com són
aquestes.

De az örömnék ilyen viszonylagos felfogására / Aligha lehet képes egy ilyen koszos
rigó, / Amelyik, nyilván nem függetlenül attól, / Hogy éppen ennek a háznak az
udvarába szorult, / Képtelen eldönteni, hogy rázendítsen-e / Vagy csak tétova
jelzéseket küldjön arról, / Amit én például éppen fordítva gondolok, / Így aztán
magamra maradtam ezzel az optikai tévedés / Által kiváltott akusztikai csalódással,
/ Amely ugyan viszonylagos mivoltában is bizonyosan összetettebb, / Mint ez a
valószínűtlenül vékony madárdal, / De amelyből soha nem szárnyalnak fel / A
boldogságnak még ilyen megtépzott hangjai sem. /

LA CAÇADORA VERDA

A davant de l'Spar hi seien dues piles de parracs,
el captaire de setanta anys i la seva companya d'uns
seixanta,
que feia poc que s'havien ajuntat; i que de seguida
me la va presentar. Em vaig imaginar la vida que compartien.
El seu estiueig al parc del costat, els dies de pluja,
llur llit matrimonial: a sota les mates, el munt de menjar
estantís que s'havien menjat, l'hivern a la secció de tuberculosos
de l'hospital de Sant Joan, l'única finestra, barrada amb posts,
la seva solitud a la sala de vuit llits,

el fàstic dels malalts, la discussió entre els metges
en què acabà guanyant la llàstima i/o l'argument
d'evitar el perill d'infecció.
Recordo el primer dia de primavera, en què,

A zöld dzseki

Ott ült a SPAR előtt a két rongykupac, / a hetvenéves koldus és hatvan körüli
élettársa, / akivel nemrégén kerültek össze, s akit azonnal / be is mutatott nekem.
Elképzelttem közös életüket. / Nyaralásukat a közeli parkban, az esős napokat, /
hitvesi ágyukat: a bokoraljat, a rengeteg romlott / ételt, amit megettek, a telet a
János kórház / tbc-osztályán, a beszögezett, egyetlen ablakot, / magányosságukat a
nyolcágas kórteremben, // a betegek undorát, az orvosok közötti vitát, / amelyben
végül a számalom és/vagy a fertőzés-/ veszély elhárításának indoka győzött. /
Emlékszem az első tavaszi napra, amikor /

recuperat, fou donat d'alta «a domicili».
Ja enyorava molt ser a casa —sospirava.
(Llavors, de nou, estava sol.) —*Com ho enteneu?* —
Vaig preguntar-li. —Doncs, bé, *al carrer!* —explicà,
com si jo fos una felïç extraterrestre.

Al capdavall, va ser la caçadora verda, comprada a Amèrica,
el que em causà ressentiment. Una peça vella,
impermeable i calenta, m'hi vaig abrigar molts anys mentre
treia la neu de la vorera; la seva la hi havien robada.
Érem a l'hivern un altre cop. Seia, morat de fred, al lloc
de sempre. Vaig anar a buscar-la a casa, la vaig ficar en una
bossa propaganda de VOGUE,
i la hi vaig dur. S'alçà i m'abraçà. Amb la boca
clivellada em va tocar la galta. El vaig empenyar,
va trontollar, em vaig eixugar la seva saliva de la boca.

gyógyultan az „otthonába bocsátották”. / *Nagyon vágytam már haza* – sóhajtozott.
/ (Akkor már újra egyedül volt.) – Hogy érti? – / kérdeztem: – hát az *utcára!*
– magyarázta, / akár egy boldog földönkívülinek. // Az Amerikában vásárolt
zöld dzseki lett végül / a neheztelésem kiváltó oka. Régi darab, / vízhatlan és
meleg, évekig abban lapátoltam / a havat, tőle meg ellopták az övét. / Tél volt
megint. Kékre fagyottan ült a szokásos / helyen. Hazamentem érte, egy VOGUE
reklámtáskába / tettem, és elvittem neki. Fölkelt és átölelt. Cserepes / szája az
arcomat érte. Ellöktem magamtól, / megtántorodott, számról letöröltem a nyálát. /

M'assaltà el fàstic. Balbucejà alguna cosa. Estava avergonyida. El temps havia mort, el trànsit s'aturà.
(La Ciutat just rebia un hoste, el tirà de l'Est.) La nostra escena no tingué cap testimoni que m'encoratgés: *a aquests, si els dones el dit, volen el braç!* Però vaig sentir que algú em mirava, algú a qui jo no podia veure. Passa fam i fred a cada cantonada, i em jutja.

Elfogott az undor. Hebegett valamit. Szégyelltem / magamat. Halott idő volt, a közlekedés leállt. / (A Város épp vendéget fogadott, a keleti / zsarnokot.) Jelenetünknek nem volt tanúja, / nem bátorított: *ha kisujját nyújtja ezeknek, / rögtön az egész karját akarják!* De éreztem, / hogy valaki néz, akit én nem láthatok. Ott / éhezik és fázik minden utcasarkon, és megítél.

AMB TOT AIXÒ

sóc monument lingüístic fragmentari
en un còdex no descobert, sovint oblidat els codis PIN.
un borinot nocturn passa hosanna, el marc de la finestra
s'esbatana. algun moviment se m'acosta
i jo baixo, abans que arribi aquí la ciutat amb cara de
turó de sant gerard. quedo colpida pel fet, ja no arribo a casa
de cap manera, perduda la missa m'emprovo sabates
en un centre comercial xinès. tots els meus petits somnis,
els apunto en un paper, a veure si fins per nadal de nou em vaig
reduint
convertint-me en un punt d'esplendor en una bola de vidre. no
miro a la dreta,

mindehhez

szórványemlék vagyok egy felfedezetlen / kódexben, gyakran elfelejtem a
pinkódokat. / hozsannát morzsol egy éjjeli szender, az ablakkeret / kitáruul. valami
mozgás, ami felém tart, / és én leszálllok, mielőtt ideérne a gellérthegy-arcú /
város. megütődöm a dolgon, haza már úgysem / érek, a miséről lemaradva cipőket
próbálgatok / egy kínai üzletházban. minden kicsi álmodat / felirom egy papírra,
hátha karácsonyig újra összemegyek, / fényponttá válva egy üveggömbön. nem
nézek jobbra, /

ni a l'esquerra, sinó directament dins seu: deixo que es perdi el temps
mossegat per llop. deixeu sense parar,
corrents alterns que em descarregui, telèfon que piula,
amb empremta digital al monitor fosc. perdo la pell
com el vestit de nit les estrelles, sense que pugui tocar
el cos de ma dona. zombis trobadors surten arrossegant-se
des d'un forat negre, als seus llavis la posta de sol és pírcing.
però amb tot això ja no hi tinc res a veure.
m'he tornat jo mateixa ala a la cuirassa d'un escarabat daurat.

sem balra, hanem egyenesen bele: veszni hagyom az időt, / amit a farkas
megharapott. hagyjatok szüntelenül, / váltakozó áramok, lemerülni, pittyegő
telefont, / sötét kijelzőn az ujjlenyomattal. hámlók, akár a csillagok / egy estélyi
ruháról, anélkül, hogy érinteni tudnám / asszonyom testét. trubadúrzombik másznak
elő / egy fekete lyukból, ajkukon piercing a naplemente. / de mindehhez semmi
közöm már. / magam lettem a szárny a rózsabogár-páncélon. /

VOLVES DE CENDRA

Espera fins al vespre, espera fins a la matinada,
fins que el suc del cel et faci embogir,
l'escalfor fresca dels que emanen,
roinen, llurs llargues
comes com volves de cendra. No hi ha
cap on continuar mirant. S'asseu
la gent, quan brillen
al volt els llums, i desfila
un carretó amb rodets.

*

No hi ha cap on continuar mirant.
L'arrebossat s'ha després; com si
fos un pedaç d'uns pantalons, i a dins
un mal vespre, quan dues mans
s'han separat o han mal gesticulat.

*

Pernye

Várj estig, várj hajnalig, / amíg megbolondít az ég leve, / hűvös heve a
kiáramlóknak, / szemeregnek kifelé, hosszú / lábuk, akár a pernye. Nincs / tovább
merre nézni. Leülnek / az emberek, ahogy égnek / körül a villanyok, és vonul /
egy görgős kocsi. / * / Nincs tovább merre nézni. / Lemállott a vakolat; mintha /
nadrág faltja lenne, és benne / egy rossz este, amikor két kéz / elvált, vagy rosszul
gesztikulált. / *

Pots recolzar-te a la paret, perquè recull
el teu cos; la teva pell, els teus porus
en les clivelles. Així t'ateny
el fosquejar. La paret,
després, s'estira endebades. Hi oneges,
però només roineja el vespre.
Serà tot buit.

Döhlhets a falnak, mert átveszi / a tested; bőröd, pórusaid / a repedésekben. Így ér
el / a sötétedés. A fal aztán hiába / nyújtózik tovább. Hullámozol / benne, de csak
szemerkél az este. / Üres lesz az egész. /

ISABEL I FERRAN 1492*

Els reis Isabel i Ferran
van de la mà cap al jardí,
al jardí de Valladolid,
tots dos junts van caminant.

Se'n feu Hispània, de sa unió,
ja no li cal pas dividir-se,
desmembrar-se i fer-se miques
talment Castella i Aragó.

Els reis Isabel i Ferran,
aquests dos reis de fe catòlica,
foren tots dos reis de mà forta,
pel món nou i el vell són lloats:

So de llaüt, en prosa i vers,
opulents comtes granadins,
de Sevilla ocults endevins
i, de Colom, els seus grumets.

Izabella és Ferdinánd 1492

Izabella és Ferdinánd / kéz a kézben a kert iránt, / valladolidi kert iránt / ment Izabella s Ferdinánd. // E frigyből lett Hispánia: / nem kell immár szétválnia, / részekre tagolódnia, / mint Kasztília s Aragónia. // Izabella és Ferdinánd – / e katolikus két királyt, / ez erős kezű két királyt / csodálja ó- és újvilág: // lantpengés, verses, prózai, / Granada gazdag grófjai, / Sevilla titkos jósai / és Columbus hajósai. //

Els reis Isabel i Ferran
no tenen por per si els destronen,
tenen la glòria, el tron, les robes,
espanyols ells i els ciutadans.

Només vaixells, poder i peix,
directriu i inquisició,
guàrdia i jutge sangonós,
mot nou, ideal fet exprés.

Els reis Isabel i Ferran
estableixen què pertany,
i establiran qui nourà i quant,
els reis Isabel i Ferran.

Qui puntes amb la pedra fa,
també s'enriqueix amb els delmes,
vesteix caftà, torbant i teles,
llegeix en rotllo: és un estrany!

Izabella és Ferdinánd / nem ismeri a trónviszályt, / csak dicsőséget, trónt, uszályt, /
spanyol népet, spanyol királyt. // Csak halat, hatalmat, hajót, / irályt és inkvizíciót,
/ várórséget és vérbíró, / szabott eszmét, egyszeri szót. // Izabella és Ferdinánd /
megszabja, kinek mennyi járt, / s megszabja majd, ki mennyit árt – / Izabella és
Ferdinánd. // Ki kőcsipkét ver hidegen, / meggazdagszik a tizeden, / turbánt, kaftánt
hord szívesen, / tekercset olvas: idegen! //

Reina Isabel i rei Ferran,
al déu Al·là crida el passant,
al déu Adonai crida el passant,
criden al cel tots dos passants.

I se'n van cap a Gibraltar,
Anatòlia, Bizanci, enllà,
mercader de Venècia enllà,
cap a Spinoza, cap a Rembrandt.

Reina Isabel i rei Ferran,
sabeu l'agulla i el forat?
Aquest sí, aquell no hi ha passat:
la poalanca li barra el pas.

Qui aquell Temple ha après d'estimar-se
qui a Toledo s'ha prostrat,
davant Goethe caigué al forat,
té per amant la poalanca.

Izabella és Ferdinánd, / a menet Allahot kiált, / a menet Adonájt kiált, / a két menet
égre kiált. // És mennek Gibraltár felé, / Kisázsia, Bizánc felé, / Velencei kalmár
felé, / Spinoza és Rembrandt felé. // Izabella és Ferdinánd! / Ismeritek a tű fokát? /
Ez átjut és az nem jut át: / egy gémeskút útjába állt. // Ki Szentélyt szeretni tanult, /
ki Toledóban leborult, / Goethe előtt gödörbe hullt, / annak szerelme az a kút. //

Perquè —Ferran i Isabel—
cal que tothom tingui una terra,
i si el pit dona llet materna,
d'on ve la llet ja no ho cerquem.

Cal gosar tenir una altra pàtria,
per si la llet metzina es fa,
oh, Isabel! oh, rei Ferran!
Que no te n'hagis pas de plànyer.

Mert – Ferdinánd és Izabel – / az embernek egy haza kell. / Ha tejet ád az anyamell,
/ nem kutatjuk, honnan a tej. // De merni kell az új hazát, / ha az a tej méregre vált –
/ ó, Izabella! Ferdinánd! / Csak meg ne bánd. Csak meg ne bánd.

EL SUD

El 1938, gairebé onze anys abans
de néixer jo, van esdevenir-se
dues tragèdies. Primer va perdre el seu pare,
ja cec, Jorge Luis Borges, de trenta-nou anys,
i després, la nit de Nadal, ell mateix
va donar-se un cop al cap amb el batent pintat
de nou d'una finestra. La ferida es va infectar greument,
el poeta es va enllitar, començà a al·lucinar
per culpa de la febre alta causada per la septicèmia,
els metges decidiren intervenir-lo quirúrgicament
i després el malalt es movia un mes entre la vida
i la mort. Podríem dir que levitava
amb la clarividència impassible de la mitja fosca precoç
als ulls, heretada del pare, i amb l'apassionament
que tant el caracteritzava. Més tard,
va partir d'aquesta experiència per escriure l'obra mestra
d'efecte més misteriós de la prosa borgiana,

A Dél

1938-ban, a megszületésem előtt / csaknem tizenegy évvel, két tragédia /
történt. Először a már megvakult apját / vesztette el a harminckilenc esztendőös
Jorge / Luis Borges, majd karácsony éjjelén ő / maga ütötte be a fejét egy frissen
festett ablak- / szárnyba. A seb súlyosan elfertőződött, / a költő ágynak esett,
hallucinációi támadtak / a vérmérgezés okozta magas láztól, / az orvosok a műtėti
beavatkozás mellett döntöttek, / azután a beteg egy hónapig élet és halál / között
lebegett. Levitált úgyszólván, / szemében az apjától örökölt korai homály / és a
rá oly jellemző szenvedélyesség / szenttelen tisztánlátásával. Később / ebből az
élményéből írta meg a borgesi / próza legrejtélyesebbnek ható remekművét, /

el conte titulat El Sud que vaig llegir
probablement cap a la meitat dels anys 1970
a la revista Nagyvilág, i després,
sota el seu influx, vaig buscar durant anys la veu
d'escriptura
que ni fos idèntica a la meua veu parlada
ni en diferís, que senzillament em permetés
reconèixer-hi la superestranyesa
de la meua pròpia veu. De forma ocasional
podria anomenar aquesta veu veu dahlmanniana
tal com Borges va donar el nom de Dahlmann
al protagonista. El significat del nom,
en el cas que en disposi, m'és desconegut, però
per mi té una enorme importància.
Reconec la meua estranyesa més íntima
en la seva veu, l'estranyesa que en cada
amor vertader s'emporta l'humà i per tant
el preserva de la pudor repugnant de
les pugnes que resulten de la mera sexualitat.
Malgrat tot de veure'm, sí que em vaig poder veure un cop

A Dél című elbeszélést, amelyet magam / az 1970-es évek derekán olvashattam
/ a Nagyvilág nevű folyóiratban, és utána / évekig a hatása alatt kerestem azt az
íráshangot, / amely sem nem egyezik a beszédhangommal, / sem nem különbözik
tőle, egyszerűen csak / ráismerhetek majd benne a saját hangom / abszolút
idegenségére. Alkalmi jelleggel / nevezzem most ezt a hangot dahlmanni hangnak,
/ ahogy Borges elbeszélése hősének a Dahlmann / nevet adta. A név jelentése,
amennyiben / rendelkezik ilyenről, ismeretlen előttem, a / jelentősége azonban
óriási a számomra. / Legbenső idegenségemre ismerek rá az / ő hangjában, arra az
idegenségre, mely minden / igaz szerelemben magával ragadja és ezáltal / megóvjá
a pusztá nemiségből származó / viszálkodások viszolyogtató szagától / az embert.
Látni viszont mégiscsak sikerült /

en travessar el fil de fulla format per la llum i l'ombra
de la llàntia encesa a la façana de la taverna,
amb una por embogida que
aquella fulla només esperés tallar en dos el meu cos
juntament amb la meva consciència. I aquesta
por des d'aleshores no s'ha extingit en mi,
aviat em veuré obligat a portar-la ella també amb la meva
despulla o amb les meves cendres
a la tomba. Sí, a ella, perquè considero la por com la primera
o la tercera meitat de la meva personalitat i així tam-
bé dependrà d'ella si triem la putrefacció
enterrats al sòl d'un fossar adient
o el foc del forn, tal com
Hansel va posar la Bruixa a la pala d'enfornar als contes
dels germans Grimm,
aquesta vella miserable a l'única dent restant
de la qual li feia dentetes el nen.
Per tant, si miro des d'aquí tots els tràmits
dins el conte, no m'identificaria, malgrat tot, amb Hansel.

me glátanom magamat egy ízben a kocsmá / homlokzatán égő lámpa fényének és
árnyékának / a pengeélén áthaladni tébolyult félelemmel, / hogy az a penge csak
arra vár, hogy testemmel / együtt a tudomat is kettéhasítsa. És ez / a félelem azóta
sem halt ki belőlem, / hamarosan kénytelen leszek tetememmel vagy / hamvaimmal
együtt magammal vinni őt / is a sírba. Igen, őt, mert személyiségem első / vagy har-
madik felének tekintem a félelmet, s így ő- / rajta múlik majd az is, hogy a rotha-
dást / választjuk-e egy alkalmas sírkert földjébe / temetve, vagy a kemence tűzét,
mint / Jancsi tette lapátra a Banyát a Grimm fivérek gyűjtésében, / azt a szerencsét-
len vénasszonyt, akinek / megfájdult rá az egyetlen megmaradt szemfoga. / Ha tehát
innen nézem az összes intézkedést / a mesében, mégsem azonosulnék a Jancsival.

EL MAT EDGARD VARÈSE I.
(OFFRANDES: LA CROIX DU SUD)

Quan, aquest poema, un poema de José Juan Tablada,
aquest text que és com la carn que creix més enllà de la pell
o l'ungla que creix cap a l'arrel, el pèl que tira cap endins,
el transformo en blocs de so insensibles, encara no
sóc del tot conscient que, faci el que faci,
l'harmonia és inevitable.

L'alquimista que, com si fos una pilota,
tomba la bola de cristall,
perquè se n'escampin els signes del zodíac, els gasos, i omplin
el cel que només es pot descriure en els seus elements.

Az Edgar Varèse-matt I. / (Offrandes: La Croix du Sud)

Amikor ezt a verset, José Juan Tablada versét, / ezt a szöveget, mely olyan, akár a
bőrön túlnövő hús, / vagy a körömágy irányába növő köröm, a befelé irányuló szőr,
/ érzéketlen hangtömbökké változtatom, még nem / vagyok teljesen tisztában azzal,
hogy bárhogy tegyem is: / a harmónia elkerülhetetlen. // Az alkimista, akár egy
gumilabdát, / kifordítja a kristálygömböt, / hogy szétáradjanak a csillagjegyek, a
gázok, és kitöltsék / a csak elemeiben leírható eget. //

De quina manera és que llegeixo aquest text, què em farà fer, si
el converteixo en so i converteixo cada so en objectes que tindran
costats, vores,
escales proporcionals que es poden posar d'aquí cap allà, com les
capses,
i es poden ficar en capses, com els llibres dels horòscops, posats
en l'ordre del zodíac als soterranis de l'escola de màgia.

Com el coral, així es mou la dona,
l'homuncle encisat amb llavis d'orquídia,
i després es dissipa el magnetisme, i amb mesura hongaresa
recula, vaporitzat, fins a Jókai, com a mínim.
Hi tornen, creixent, també les seves ungles, els seus cabells,
el seu borriçol púbic,
la seva flaire. No ho sé, si només la deixo parlar,

Hogyan is olvasom ezt a szöveget, mit hoz ki belőlem, ha / hanggá teszem
és minden hangot tárggyá teszek és lesz oldaluk, peremük, / méretarányuk,
rakosgathatók lesznek, mint a dobozok, / és dobozolhatók, akár a horoszkópos
könyvek a zodiákus / rendje szerint az asztrológustanoda pincéiben. // Akár a korall,
úgy mozog a nő, / az előbűvölt, az orchideaajkú homunculus, / aztán széteszlik a
delej, s magyar mércével / legalább Jókaiig párállik vissza. / Oda nő vissza a körme
is, a haja, a szeméremszőre, / a szaga. Nem tudom, ha csak szólni hagyom őt, /

si deixo fer al soroll, que només es manifesti el bloc,
evitant curiosament la discontinuïtat, però suggerint-la tanmateix,
és evident que no violo les regles
elementals de l'alquímia.

Al cel, els simis de la cantonada són albins,
els de la tristor, els de la desesperança, com aquesta dona,
escriu de sobte Tablada, i tot i que hi creu, evidentment,
no em fa fer més cartes astrals.

a zörejt, ha csak megnyilvánulni a tömböt / a szaggatottságot gondosan kerülve, azt
sugallva mégis, / nyilvánvaló, hogy nem véték az alkímia / elemi szabályai ellen.
// Az égen a sarki majmok albinók, / a bánatéi, a reménytelenségéi, akár ez a nő, /
írja hirtelen Tablada, s bár nyilvánvalóan hisz bennük, / nem készített velem több
csillagjóslatot.

SISÈ*

Miquel va pintar el retrat del seu galerista suís
Bruno Bischofberger
Com si fos un aventurer africà
Que res més natural també s'havia trobat
Amb Rimbaud havia fet negoci
Fruïa de veure com els tèrmits devoraven
Convertien en puntes de coixí els dibuixos de Rimbaud
Però qui va aconseguir tornar-se'n relativament viu
I ara és capaç de reaccionar amb més sensibilitat a aquest
Artista mallorquí que pintant un parell de taules
Cadires oblidades a fora és a dir a dintre
(Tot és dins el forn de foc ardent) al mig del desert
Va notar que la matèria de l'ombra és més forta
Que la matèria de la taula i de la cadira

Hatodik

Miquel úgy festette meg svájci galeristája / Bruno Bischofberger portréját /
Akár egy afrikai kalandorét / Aki mi sem természetesebb mint hogy / Rimbaud-val
is találkozott üzletelt volt / Gyönyörködött ahogyan Rimbaud rajzait / Csipkévé
verik felzabálják a természetek / Ám akinek sikerült relatíve élve visszatérnie / S
most érzékenyebben tud reagálni erre a mallorcai / Művészre aki néhány künn-
illetve hát benn- / (Minden benn az izzó kemencében) felejtett asztalt / Széket
festve a sivatag közepén / Azt vette észre az árnyék anyaga erősebb / Az asztal és a
szék anyagánál /

Va ser l'ombra que va romandre ribotejada clavada
És l'ombra l'únic que els tèrmits no converteixen en puntes
de coixí

L'únic que no devoren els xacals és la teva ombra
Mentre devoren la teva carn fent-la cruixir amb gust
Devoren els teus ossos,
I això és bo i també bonic, perquè és només ara que sospitem
Que l'ombra és l'home
O sigui aquella cosa de carn i sang
Només la companyia secundària i ha arribat el darrer moment
De prendre'n un comiat sentit
O senzillament no prendre-la en consideració
Malgrat la corbata groga de Bruno Bischofberger
Sigui com era a la memòria de Rimbaud la seda del Sena.

Az árnyék lett gyalulva szögezve / A természetek egyedül árnyékod nem verik
csipkévé / A sakálok egyedül árnyékod nem zabálják fel / Mint felzabálják húsod
jóízűen ropogatva / Felzabálják csontjaid / S ez jó s szép is mert csak most sejtjük
/ Az árnyék az ember / Mármint az a hús-vér valami / Csak másodlagos kísérője
amitől végső ideje / Érzékeny búcsút venni / Avagy egyszerűen csak eltekinteni /
Jóllehet Bruno Bischofberger sárga nyakkendője / Akár Rimbaud emlékezetében a
Szajna selyme.

ESTUDI TRANSCENDENT*

Sempre volia estimar allí,
a l'horabaixa toledana.
L'horabaixa i la fi del viure
costen tots dos de dirigir.

Miro des de lluny com se'n va,
com fa tentines al crepuscle.
La catedral s'alça entre els núvols,
no entén on he anat a parar.

Amor com aquest no existí,
Toledo sencer s'hi agermana.
Passa el temps, la galta li trem.
Vent de Gibraltar, remolí.

Abraçant-me a la catedral,
l'abraço a ell mentre s'allunya.
I a una olivera que cimeja
amb el bleix dels morts, spectral.

Transzcendens etűd

Ott akartam szeretni mindig, / a toledói alkonyatban. / Az alkony és az élet vége / egyformán irányíthatatlan. // Messziről nézem, ahogy indul, / tétovázik a szürkületben. / Felhőben áll a katedrális. / És nem érti, hogy hova lettem. // Ilyen szerelem soha nem volt. / Egész Toledo vele érez. / A percek múlnak. Ráng az arca. / Gibraltár felől forgószerű lesz. // Átölelem a katedrális. / És őt is, ahogy messze lépdel. / S egy olajfát, mely felsugárzik / a halottak lélegzetével.

A UN MOT*

Pel cop rebut al cor em vaig fer pedra,
pedra les ungles, els cabells, els ulls,
dalt l'arbre el pardal, el jardí, la tanca.

Del sol excessiu tota llum es desbordà,
i perquè era migjorn, el campanar exultava.
El doble seny —torbant-se i alegrant-se.

Com petges em guiaven les paraules,
ja hi he passat aquí —el desert de l'amor,
la foscor incloent-ho tot en si mateixa.

Però, amb tot, queda, encara, molt de temps.
Com podré suportar les llargues hores?
Si ho miro així, visc; altrament, sóc mort.

Egy szóra

A szívre mért ütéstől kővé váltam. / Kő lett a körmöm, hajam és szemgolyóm, / a fán a veréb, a kert, a kerítés. // A túlzó naphól minden fény kiáradt. / S mert délidő volt, a harangok rajongtak. / A kettős tudat bánkódott és örült. // Mint lábnymok vezettek a szavak, / itt már jártam, ez a szerelmi sivatag, / a mindent magába fogadó sötét. // De hátra mégis rengeteg idő van. / Hogy viselek el majd annyi hosszú órát? / Ha így nézem: élek, ha úgy: halott vagyok. //

INSTANTÀNIA

Colliem albercocs. No cal que digui
que eres més aviat tu qui els collia. Jo m'estava
a sota l'arbre, i m'embadalia amb les teves cames,
com anaves passant de branca en branca, i com després,
de tant en tant, t'apuntalaves;
somialtant, gairebé mig inconscient,
et mirava les cames fortes, brunes,
com es movien, com s'estiraven i relaxaven,
talment un preciós i especial
fenomen incomprendible de la natura.
—En què et puc ajudar? —vaig preguntar. I tu:
—En res, només dona'm conversa.
I conversàvem. No sé pas de què.
D'horticultura i literatura,
de política, dels nostres amics,

Pillanatfelvétel

Barackot szedtünk. Mondanom se kell, / hogy inkább csak te szedted. Én meg álltam / a fa alatt, és bámultam a lábad, / ahogyan ágról ágra léptél, aztán / kitámasztottad olykor magadat; / álmodozva, csaknem fél-öntudatlan / néztem erős, barna lábszáradat, / ahogy mozdult, ahogy feszült-lazult, / mint valami különös és gyönyörű, / érthetetlen természeti jelenség. / – Mit segítek? – kérdeztem. Mire te: / – Semmit, csak beszéljess velem. / És beszélgettünk. Nem tudom, miről. / Kertészkedésről és irodalomról, / politikáról, a barátainkról, /

de tot, de res. És justament això
el que més m'agradava en tu, aquesta
lleugera i assenyada despreocupació,
aquesta placidesa calma, racional,
que els homes i les bèsties il·lumina.
Eren madurs els albercocs, amb una mica
d'olor de pinya. I en vaig fer un pastís.
Per què ho explico? No ho sé.
De fet, com una gata, ara voldria
cargolar-me a la teva falda,
ni mig oberts els ulls de color verd,
mirant les teves mans venoses, calmes, pures.

mindenről és semmiről. Ezt szerettem / mindig is a legjobban benned, / ezt a
könnyű és értelmes gondtalanságot, / emberre, állatra világító, / nyugalmas, racio-
nális derűt. / A barack szép érett volt, kicsikét / ananászillatú. Pitét sütöttem. / Miért
mesélem el? Nem is tudom. / Igazából szeretnék, mint a macska, / most az öledben
összegömbölyödni, / félig se nyitott, zöld szememmel / nézni eres, nyugodt, tiszta
kezed.

CANT DE LA LLÚDRIA MENTRE DELIMITA EL SEU CAMP DE CAÇA

Ben bé al bell mig de s'illa,
hi jeu un lluç enorme,
m'he ferit per tenir-lo,
he lluitat per tenir-lo.
Talment la musaranya,
portant un lluç pel riu,
tot foraster que posi
els peus a la meva illa
se li enrampin els músculs.

Al tronc balmat d'un arbre
a tocar d'un riu lent,
m'hi he excavat el cau,
m'hi he aixecat la casa.
A qui me l'amenaci,
a qui m'hi vulgui entrar,
se li trenquin les ungles,
i també perdi sang,
les cames se li assequin.

Vidra éneke a vadászterület megjelölése közben

Sziget közepében / óriás csuka hever, / megsebződtem érte, / megküzdöttem érte. /
Ahogy cickány vinne / csukát, át a folyón, / úgy görcsölgjön izma / szigetemre lépve
/ minden idegennek. // Odvas fa törzsében, / lassú folyó partján / kapartam ki odúm,
/ építettem házam. / Aki fenyegető, / aki belelépne, / körme törjék annak, / meg is
véreződjék, / lába elszáradjon. //

A tocar d'un riu lent,
al meu cau ample, càlid,
la meva dona hi dorm,
m'hi espera, àgil i bella.
Només pugui entrampar-la,
només pugui matar-la
qui dels propis budells,
en fa bones corretges,
en forma un llaç glaçat.

Que no em prengui ningú
la dolça llar del cos,
l'abraçada de pell,
la mort no se m'emporti.
Que no em toqui cap tret,
que el carnús no em podreixi,
que ataquí a qui m'ataca,
que em conservi nedant
per llacs sense cap riba.

Lassú folyó partján / meleg, tág odúmban / szép asszonyom alszik, / fürge asszonyom vár. / Ki saját beléből / jó iśtrángot készít, / hideg hurkot formál, / az vesse csapdába, / az ejthesse csak meg. // Testem jó lakását, / bőřöm ölelését / el ne vegyék tőlem, / ne hozzák halálom. / Sőřét el ne érjen, / rossz hús ne romlasszon, / marást visszamarjak, / parttalan tavakban / őszva megmaradjak. /

SOBRE LA PÈRDUA DE LA MEVA PARELLA DE CANARIS, ESDEVINGUDA EN VINT-I-QUATRE HORES

Els canaris també moren,
com les persones, així moren els canaris,
en la seva tristor,
miren el seu company finat al terra de la gàbia,
mort també ell, i moren,
no perquè el company finat els hagi encomanat alguna cosa,
o per l'esglai d'haver-lo vist, d'un atac de cor,
no, els canaris ploren el company mort fins que,
capaços de plorar un dia sencer,
fins que la seva vida hagi perdut tot sentit
perquè per a què ha de viure un canari
si no és per compartir amb algú la seva miserable vida petita,

Kanáripárom huszonnégy óra alatti elvesztésére

A kanárik is meghalnak, / mint az ember, úgy halnak meg a kanárik, /
szomorúságukban, / nézik döglött társukat a kalitka padlóján, / hisz az is meghalt,
és meghalnak, / de nem elkapnak valamit döglött társuktól, / vagy ijedtükben,
megpillantva őt, szívrohamot kapnak, / nem, a kanárik addig siratják döglött
társukat, / egész álló nap képesek siratni, / addig siratják, hogy már nem is lesz
értelme az életüknek, / mert mégis miért élne egy kanári, / ha nem azért, hogy azt a
nyomorult kis életét megossza valakivel, /

i aleshores ja és inútil que el dinar sigui
la preferida poma Jonathan, tendres morrons i dents de lleó,
no, la salut del trist canari
empitjora visiblement de minut en minut,
segueix dret vora el cadàver, sense girar el cap,
i voldria plorar-lo, però no pot, i voldria lamentar-se'n, però
no pot,
s'està dret, silenciós a la vora del cadàver, el trist canari,
i segurament pensa en alguna cosa,
bé, no en la desaparició o en el sentit de la vida,
sinó segurament que això d'ara és dolent,
perquè aquell trist canari no pot pensar en res més,
només que això d'ara és molt, molt, molt dolent,
i al capdavant, pensant-ho bé, té plenament raó.

és akkor hiába már, hogy a kedvenc jonatánalma, / zsenge tyúkhúr és / pitypang van
ebédre, / nem, a szomorú kanári állapota / percről percre láthatóan romlik, / csak áll
a tetem fölött, fejét sem forgatja, / és siratná, de nem tud, és jajgatna, de nem tud, /
némán áll a tetem fölött a szomorú kanári, / és nyilván gondol valamire, / na, nem
az elmúlásra vagy az élet értelmére, / hanem biztosan arra, hogy ez most rossz, /
mert semmi másra nem tud / gondolni az a szomorú kanári, / mint hogy ez most
igen, igen, igen rossz, / és végül is, ha jól meggondoljuk, tökéletesen igaza van.

A LA CLÍNICA ALTRE COP

Un altre cop calgué veure el mateix
però era diferent —sols feia uns dies—
un aparell et sadollava el bleix
el teu pit nu pujava i descendia
t'acaronava el braç tot ple de crostes
i al fons del meu dolor furiós
enllà de la mancança de respostes
et sentia el cos jove, encara que no ho fos
i et desitjava amb un amor terrible

Potser et corria encara a dins vagant
alguna mena d'ànima, no ho sé
ingenu el cor encara et resistia
i el teu crani deixava fluir sang
insistentment al monitor la vida
potser traçava constants ziga-zagues
però el seu camí cec ja no em portava
a atrapar allò que ens fa merèixer viure

A klinikán még egyszer

A klinikán még egyszer látni kellett / amit de másképp néhány napja volt csak
/ hogy emelkedik süllyed póre melled / gép segítette hogy légszomjad oltsad /
simogattam kék folttal tele ványadt / karodat s ingerült fájdalommal alján / túlfelén a
reakcióhiánynak / éreztem mégis ott a fiatal lány / s kívántalak iszonyú szerelemmel
// Tán bolyonghatott még valami lélek- / formájú benned vagy mit tudom én mi
/ hisz rászédett szíved még egyre bírta / bár koponyádból csorgott el a véred / a
képernyőre makacsul az élet / talán szabályos cikcakkjait írta / de amiért értelmé
volna élni / vak útján már nem volt módom beérni //

Sé que tenies pas de vella feia temps
s'havia anat tornant com havia de ser
amb aquest tros o aquell fluix-fet-malbé
i tanmateix jo m'estimava el teu cos vell
tot en conjunt era impecable bell
podia i hi pot passar de tot encara
en el teu gust la carn la teva flaire
En la teva figura irrepetible
hi resta contra l'urc de la ruïna
una mena de niu inexpugnable
hi ha la dolçor ferotge de ser jove
veient-te nua el desig afamat
m'esperonava impàvid tot el cos
cap al goig de la còpula que es torna
—inefable— un tot en els detalls

Hisz tudtam én régóta öreges lett / járásod lett aminek lenni kellett / hogy lazult-romlott ez vagy az a részlet / de öregem is szerettem a tested / a mégiscsak hibátlan szép egészet / történhetett s történhet még akármí / tudtam húsodban ízedben szagodban / megismételhetetlen alakodban / marad a pusztulásnak ellenállni / bevehetetlen még valami fészek / ifjúságod vad édessége ott van / s ha meztelennek láttalak az éhes / kívánság ugyanúgy ajzotta testem / a közösülés kiismerhetetlen / a részletekben teljes gyönyöréhez

ANYS MÉS TARD EM VAIG ADONAR QUE

Anys més tard em vaig adonar que havia actuat en pel·lícules
porno.

A sota una dutxa en seduïa un, després l'hi mamava, hi cardava i
s'escorria.

Amb mi ho va fer ben diferent, en un llit alt del carrer Király.

La veritat és que no vam arribar a res, no vam poder repartir els
papers
sense renunciar al desig de cadascú, lluitàvem i ens donàvem cops
a dojo.

La insatisfacció en sortia a crits desesperats, també la solidesa de
la mancaça,

Évekkel később vettem észre, hogy

Évekkel később vettem észre, hogy pornófilmekben szerepelt. / Egy zuhany alatt
állt és csábított, majd szopott, kúrt és élvezett. / Velem egész máshogy csinálta,
egy galériaágyon a Király utcában. // Igaz, nem is jutottunk semmire, nem tudtuk
leosztani a lapokat, / önvágyunk földása nélkül, birkóztunk és összevertük egymást.
/ Kétségbeesve kiabált belőle a kielégületlenség, s a hiány szilárdsága, /

mai més no he vist res més bonic que com volia penetrar-me
a qualsevol preu,
com volia lligar-me, escanyar-me, subjectar-me i posseir-me,
i com no va poder hissar la bandera, com em va mossegar

la bossa, i quan em va subjectar ja no podia fer res,
només plorava, somicava, i es va deixar caure damunt del meu
cos nu
i, posant-me la cigala entre les cuixes, es va escórrer míserament.

szebbet azóta se láttam, ahogy belém akart hatolni minden áron, / ahogy meg
akart kötözni, fojtani, legyűrni és birtokolni, / s ahogy nem tudta kitűzni a zászlót,
ahogy a zacskómba // harapott és mire legyűrte, már nem tehetett semmit, / csak
sírt, szípgott és ráomlott meztelen testemre, / és combjaim közé dugdosva a farkát
szánalmasan elélezett.

SASTRERIA TANCADA

Jo veia el sastre com una cosa eterna,
com algú que hi era i que romandria després que em
traslladés,
talment la casa on s'arraulia l'escàs obrador
amb la porta-finestra que s'obria des del soterrani,
i jo vivia just a sobre, hi passava sempre per davant;
tenia la certesa que hi seria com l'endemà que
venia
i, ara, acabades les dues setmanes de vacances d'estiu,
s'ha trencat la confiança que tenia en la invariabilitat.

Han passat trenta anys des que vaig davallar-hi
per l'escala estreta, entre els vestits a mig fer que penjaven,
el senyor Fischer em mirava com si em veiés per primera
vegada,
la seva planxa esternudava, el teixit moll treia vapor,
potser hi vaig anar per fer-me ajustar roba comprada,
després m'escurçaria pantalons, i més terns,
el gris colom, el negre corb i el marró tabac
són un vestuari que em bastarà per tota la vida.

Megszűnt szabóság

Úgy néztem a szabót, akár egy örök dolgot, / mint aki volt, s marad költözésem
után is, / akár a ház, ahol a szűkös műhely kuporgott / az alagsorból nyíló ablakos
ajtájával, / én meg fölöttem laktam, jöttem, mentem előtte, / olyan biztosan ott volt,
ahogy eljött a holnap, / s mire a két hét nyári szabadság befejeződött, / megtört az
állandóság iránt érzett bizalmam. // Harminc év múlt el, mióta leereszkedtem hozzá,
/ a szűk lépcsőn a fönről lógó félkész ruhák közt, / úgy nézett Fischer úr, mintha
először látta, / prüszkölt a vasalója, gőzölt a lucskos kelme, / talán igazítottam
a boltban vásárolt holmit, / aztán nadrágokat, s több rend öltönyt szabott rám, / a
galambszürke, hollósötét és dohánybarna / ruhatár elég lesz számomra élethosszig. //

Quan em vaig adonar de la nota clavada darrere la reixa de
ferro

com una esquila, no vaig pensar en res més,
ocultava el meu egoisme sota el compadiment,
em planyia a mi mateix per la mort imaginada del meu sastre,
qui tindrà cura dels meus vestits
si no trobo talla que convingui a la meva figura,
era per la utilitat que m'havia importat la seva presència
lacònica,
l'interès s'afeblirà, i llavors només faltará la seva veu.

Quants artesans jubilats han acabat en l'oblit definitiu,
i poques vegades els ha substituït un jove successor,
tants oficis malviuen en procés d'extinció
de sota el nostre pati també n'ha marxat el sabater,
arrossegant els peus,
el meu vestit quedarà tacat, s'acumulen les ràdios
espatllades,
¿qui vindrà, si és que ve algú, després del nostre
lampista operat del cor?,
i nosaltres també ens elevarem al carrer dels Artesans
celestes,
de damunt de la sastreria escalfada per la planxa,
ara refredada.

Mikor a vasrács mögé kiszögelt hírt észrevettem, / akár a gyászjelentést, nem is gondoltam másra, / részvétemmel öznésemet rejtegettem, / magam sajnáltam szabóm elképzelt halálában, / hogy ki vállalja ruháim gondozását, / ha alakomra illő méretet nem talállok, / haszna miatt volt fontos szükségzavú jelenléte, / elgyengül majd az érdek, s már csak hangja hiányzik. // Hány nyugdíjazott iparos tűnt végül feledésbe, / s ritkán követte őket valamely fiatal utód, / annyi mesterség tengődik kihálófélben, / udvarunk aljáról a suszter is elcsoszogott, / ruhám maradhat szutykos, gyűlnek a rossz rádiók, / szívűtött gázszelőlök után vajon ki jön, ha jön, / s mi is a mennyei Mesterek uccájába emelkedünk / a kihült, vasalómeleg szabóműhely fölül. /

MANCAMENTS

Trenes de mancaments al temps que fa giravoltar
ciutats enrotllades en fusos de fosca,
ciutats enrotllades en fusos de claror,
delictes flagrants i tremolors,
ma mare mira els autobusos que passen rabents per davant
de la porta
amb quin dec venir, si és que vinc, si visitaré els cabells
que vetllen dalt del puig rugent,
aquí hi ha pobresa,
desesperança, suor,
¿goso portar-hi aquells qui estimo?
¿no s'espantaran
dels gestos fulminants de les arrugues,
del cel amb el braçal de l'iris
passant per sobre els llambrics sense llar,
la desesperança, la suor, el cos que al fons de les fondàries
fa créixer escates argentades?,

Mulasztások

Mulasztások fonadékai a pörgető időben, / sötétség orsójára csavart városok, /
világosság orsójára csavart városok, / tettenérések és remegések, / anyám a kapu
előtt elzúgó / buszokat nézi, / melyikkel jövök, jövök-e, a morajló hegyen virrasztó
/ hajszálatokat meglátogatom-e, / itt szegénység van, / kilátástalanság, verejték, / ide
merem-e hozni azokat, / akiket szeretek, / nem riasztja-e meg őket / a ráncok villám-
mozgása, / a hajléktalan gilisztákat átlépkedő / szivárvány-karszalagos ég, / a kilá-
tástalanság, a verejték, a mélységek legalján / ezüst pikkelyeket növesztő test, /

no hi ha paraules, només preparatius,
viatges perduts,
finestres d'autobús que porten el baf d'uns forasters,
¿on ets, on ets, llençat viu a l'oblit?,
sóc aquí, sóc aquí,
parlo balbejant d'ulls vestint-se
a la boca dels trons, em fotografo amb morts,
el vent bufa, bufa el camí,
bufa el rierol que brolla de sota de l'ungla de l'horitzó,
la infantesa, on tot és immòbil,
ma mare mira el bosc, espera que aparegui
de darrere dels arbres, des de dins de la història dels nius
empesos entre els tornaveus contagiosos,
a la banda solella de les barraques s'hi arrupen uns vells,
a les mates s'hi apinyen peces de roba posades a eixugar,

nincsenek szavak, csak készülődések, / elmaradt utazások, / idegenek leheleteit
viselő buszablakok, / hol vagy, hol vagy, elevenen feledésbe vetett, / itt vagyok, itt
vagyok, / mennydörgés torkolatánál öltözködő szemekről / motyogok, halottakkal
fényképezkedek, / fúj a szél, az utat fújja, / a láthatár körme alól csordogáló
patakot, / a gyerekkort, ahol minden mozdulatlan, / anyám nézi az erdőt, várja,
hogy előbukkanjak / a fák mögül, a ragályos visszhangok közé / lökött fészkek
történetéből, / a viskók napsütötte oldalánál vének gubbasztanak, / száradni kitere-
getett ruhák szoronganak a bokrokon, /

aquesta inexistència anomenada món que continuament
recomença
mostra senyals,
solitud arremolinada en respirs alterns,
voreres de pèl gris d'albades de fi de tardor,
corbs enguantats de raig de lluna
palpen el rumb del fil de l'altitud,
hi ha silenci, hi ha silenci
dins el poema
cementiri,
el cos es descompon, es desintegra,
es cuquen els cabells, els ulls supuren un líquid sangonós.

ez a világnak nevezett folyton újakezddő nemlét / jeleket mutat, / váltott léleg-
zeteken körbehordozott magányt, / öszvégi hajnalok fehérszörű járdáit, / magasság
szálarányát kitapintó / holdsugar-kesztyűs varjakat, / csönd van, csönd van, / a
versben / temető, / oszlik, szétesik a test, / férges a haj, véres levet ereszt a szem.

MATÍ

T'has despertat,
és hivern,
ets vell i solitari,
te'n vas a fer foc, a escombrar la neu,
et costa entendre
que encara visquis,
has somiat una casa,
no hi havia ningú,
era casa teva.

Reggel

Felébredtél, / tél van, / öreg vagy és egyedül, / indulsz tüzet rakni, havat söpörni, /
nehezen fogod fel, / hogy még élsz, / egy házzal álmodtál, / nem lakott benne senki,
/ a te házad volt.

NADAL

El passo sol,
a dintre casa hi ha silenci,
sec altre cop vora la finestra,
m'escalfó les cames arrambades al radiador,
i en l'entretant sotjo el jardí buit, amb clapes de neu,
a sota del qual ja hi ha l'hoste
que no he convidat,
però entrarà,
forçarà la porta
i sota l'esguard de l'Infant m'arrossegarà a la neu,
i m'enfonsarà en la terra glaçada.

Karácsony

Egyedül töltöm, / csönd van a házban, / megint az ablaknál ülök, / a radiátorhoz
nyomva melegítem felpolcolt lábam, / és közben merőn nézek kifelé a hófoltos,
üres kertbe, / mely alatt már ott a vendég, / kit nem hívtam, / de bejön majd, / rám
töri az ajtót, / és a Kisded szeme láttára kirángat a hóba, / és a fagyos földbe dőngöl.

PROTECCIÓ

Quan va resultar
que l'havien amagat a casa dels seus avis
i m'hi varen deixar entrar,
elevant-lo el vaig estrènyer contra mi,
quan el vaig baixar,
em va portar a l'altra cambra,
em va fer seure a terra
i va dir
que em protegiria,
va traçar davant meu una línia imaginària
i va prohibir a sa mare i als avis
que la travessessin.

Védelem

Mikor kiderült, / hogy a nagyszüleimnél rejtették el, / és beengedtek a lakásba, /
felemelvén magamhoz öleltem, / mikor letettem, / a másik szobába vezetett, /
leültetett a padlóra, / és azt mondta, / hogy megvéd engem, / egy képzeletbeli
vonalat húzott előm, / és megtiltotta az anyjának és a nagyszüleinek, / hogy
átlépjék.

GOTS

Del got de Kafka en bec cafè
Del de Mozart te verd bullent
Els de whisky i de vi
no porten res escrit
són ells els qui
sense cara sense emblema
m'assalten
a les nits que em són abandonades
desfilen cap als abandonats
venen sense cara sobre el solitari
contra les nits que s'abandonen despietadament
els gots foscos i terribles
Endavant artilleria pesant del whisky
seguida per la cavalleria lleugera del vi negre
i aquestes vegades dringuen fins a la matinada les
copes de cristall de plom
(que per cert segons diuen és cancerigen) i no hi ha lluita

Poharak

Kafkás poharamból kávét iszom / A mozartosból forró zöld teát / A whiskys és
boros / poharakon semmilyen felirat / ők azok akik / arctalanul felségjelek nélkül
/ támadnak rám / magamra hagyott éjeleken / menetelnek a magára hagyott felé /
jönnek a magányosra arctalanul, / könnyörtelenül a magára hagyott éjekre / a sötét
és rettenetes poharak / Elöl a whiskys nehéztüzérség / nyomában a vörösboros
könnyűlovasság / és ilyenkor hajnalig csengnek az / (egyébként állítólag rákot
okozó) / ólomkristályok és nincs harc

perquè no em defenso
Si haig de morir que em mori
però amb dignitat com un mascle
desplomant-me caient davant del meu llit
i trobat ert al matí
Tot i així no voldria
pillar una cirrosi
que després de tot és una mort indigna
indigne epíleg i penosa clausura
fins i tot d'una vida com aquesta
i aquí deixem córrer innombrables superficialitats
que es poden enumerar darrere el «com»
Que sigui així sobtadament
sense cap avís ni presagis
tombant-me silenciós com els arbres
Això ha estat bonic serà fins i tot tan bonic
que jo mateix en faré llargues riallades

/ mert nem védekezem / Ha meg kell halnom haljak meg / de méltósággal férfiként
/ fölbukva, elvágódva az ágyam előtt / reggel megtalálva mereven / Azért egy
májzsugort / nem szeretnék összeszedni / az mégiscsak méltatlan halál / méltatlan
utójátéka és kínos záradéka / még egy ilyen életnek is / és hagyjuk el itt a „mint”
után / fölsorolható megannyi fölösleget / Legyen úgy hirtelen / figyelmeztetés és
előjelek nélkül / hangtalan dőlni el, mint a fák / Ez szép volt sőt annyira szép lesz /
hogyan magam is hosszan röhögcések rajta

ESTRELLA

Una estrella em crema rere els ulls clucs,
als foscos encontorns de la consciència,
quan tot sota la boira queda ocult—
l'inici fou així, la fi així resta.

Estrella fixa sobre el temps que fuig,
puntada que el teixit dels fets travessa.
Rere imatges de moviments caducs,
el mer Jo —és foc follet, de Déu estella?

Llum temptadora que et tempta a endinsar-te
al llot febril d'indícis? Flama eterna?
Emmirallament de miralls mirant-se?

Fang mort d'un món que brilla en una derna?
A la boira, on no hi ha ni temps ni espai,
al Port Gris, estrella, m'hi duràs mai?

Csillag

Egy csillag ég csukott szemem mögött, / az öntudat sötét peremvidékén, / mikor
már minden mást befed a köd – / ez volt a kezdet, ez maradt a végén. // Állócsillag
futó évek fölött. / Tühegynyi lyuk a tények szövedékén. / A folyton változó képek
mögött / a pusztá Én – Isten-szilánk? Lidércfény? // Csalfény, amely hagymázás
föltevések / lápjába csal? Órláng, kiolthatatlan? / Egymásra néző tükrök tükrözése?
// Képzelt világ csilláma holt agyagban? / A ködbe, hol már nincs idő se, tér se / a
Szürke Révbe, csillag, elkísérsz-e?

NOTES A LÍRICA HONGARESA DELS NOSTRES DIES

Béla MARKÓ: *En un altre lloc*

«Visca la llibertat hongaresa, visca la pàtria!»: és l'últim vers de l'anomenada «Cançó de Kossuth», la cançó de reclutament més popular de la Revolució i Guerra d'Independència de 1848-49, vers convertit en símbol nacional. Durant dècades, va ser la sintonia de l'emissora estatal hongaresa «Kossuth Rádió». — el mil nou-cents cinquanta-sis: l'alçament popular de 1956 (23 d'octubre - 4 de novembre), revolta que va intentar enderrocar el règim comunista i que fou reprimida per les forces soviètiques.

Péter KÁNTOR: *Girant fulls*

1848, represàlies, compromisos, la Monarquia (dualisme): referències a la història hongaresa del segle XIX (la Revolució i Guerra d'Independència de 1848-49 i la seva caiguda; el compromís entre Àustria i Hongria el 1868 i la formació de la monarquia austrohongaresa). — Károlyi, Béla Kun, el govern dels Consells, Trianon; Horthy damunt d'un cavall blanc: el primer ministre Mihály Károlyi i, des de l'11 de gener de 1919, president interí de la república, «el comte roig», és la figura principal de la «revolució dels àsters» que va esclatar el 31 d'octubre de 1918. Va ser greument responsable del terror comunista de l'anomenada República Soviètica, dita dels Consells (21 de març de 1919 - 1 d'agost de 1919), dirigida per Béla Kun. Això i la derrota soferta a la Primera Guerra Mundial van conduir a la pèrdua de dos terços del territori del país, i al «trauma de Trianon» fins ara no assimilat. L'almirall Miklós Horthy, que entrà a Budapest sobre un cavall blanc (16 de novembre 1919), va consolidar el poder estatal després de girs d'extrema dreta («terror blanc»). Restaurat el regne, va ser (de l'1 de març de 1920 al 16 d'octubre de 1944) regent del Regne d'Hongria, però va impedir el retorn del rei. La recuperació dels territoris perduts pel país va ser el principal objectiu de la seva política exterior. —dijous negre: el crac borsari del 24 d'octubre de 1929 a Wall Street. —Mihály Babits: citació del poema de Sándor Weöres

(hong. Weöres Sándor) «En memòria de Babits» (Babits emlékére): «Entre dues grans guerres brandava al cel el seu turment». Referència al poema «El llibre de Jonàs» (Jónás könyve) de Mihály Babits (1883-1941), una de les principals figures de la literatura hongaresa moderna, escrit l'any anterior a la Segona Guerra Mundial sobre l'assumpció del paper profètic del poeta. —el turó Kevélyhegy: es troba a la muntanya de Pilis, a prop de Budapest. —a gossos i a jueus, entrada prohibida: una referència al creixent estat d'ànim públic antisemita. —marxin lliures de la taigà a la casa: després de la Segona Guerra Mundial, uns 682.000 presoners de guerra i civils hongaresos van ser deportats a la Unió Soviètica, molts a Sibèria. —l'any cinquanta-sis: l'alçament popular de 1956 (23 d'octubre - 4 de novembre). —per aquí no hi correu més sang: durant les represàlies posteriors a l'alçament, unes 400 persones van ser executades, unes 22.000 persones van ser empresonades i entre 16.000 i 18.000 persones van ser internades. Prop de 200.000 persones van fugir del país. Posteriorment, s'anava consolidant la dictadura del Partit dels Treballadors Hongaresos (antic Partit Comunista Hongarès), dirigit per János Kádár, que es descrivia amb el terme «comunisme de gulasch». La República Popular d'Hongria des de 1960 fins al seu col·lapse el 1989 fou la «caserna més feliç» del món socialista-comunista. —els Balcans: referència a un seguit de conflictes violents al territori de l'antiga Iugoslàvia (entre 1991 i 2001).

Szabolcs VÁRADY: *Nit de cap d'any*

L'última paraula del poema d'aquell amic meu: referència al famós poema (famós positivament i negativament) de György Petri (hong. Petri György, 1943-2000) «Hogy elérjek a napsütötte sávig» 'Per arribar al carril assolellat', publicat el 1990 a la important revista *Holmi*, redactada entre d'altres per Várady.

Ágnes GERGELY: *Al lloc dels vents, han vingut*

Sobre un vers: citació del poema «Emlékezés egy régi utcára» 'Recordant un carrer vell', 1957, de Sándor Csoóri (hong. Csoóri Sándor, 1930-2016), autor significatiu del corrent dit «nacional-popular»

de la literatura hongaresa contemporània. El poeta hi plora els nombrosos jueus que van ser deportats durant la xoà des de Pápa, petita ciutat transdanubiana on Csoóri havia estudiat a l'institut. La poesia d'Ágnes Gergely és una de les expressions literàries més significatives del doble vincle judeohongarès.

Balázs SZÁLINGER: *La primavera dels pobles*

Ni els topònims de Budapest (carrer Röck Szilárd, l'estació del Sud, la plaça Moscou), ni els austríacs (Murau, Viena), ni els gentilicis (francesos, etc.) fan referència a fets específics, tampoc no tenen uns significats simbòlics. — L'esbotza pedra sèrbia, la croata el guareix: paràfrasi d'una cançó infantil hongaresa: «ferida per un nen turc, curada per un nen hongarès», és a saber, la pota de la cigonya («török gyerek megvágta, magyar gyerek gyógyítja»).

Zoltán NÉMETH: *Kremnica i les cebas aforas*

Tot el poema és un «objecte trobat». Es tracta d'un cartell de la ciutat de Kremnica (hong. Körmöcbánya), famosa per la seva antiga activitat minera relacionada amb l'or, amb informació turística en hongarès plena de tota mena d'errors lingüístics, feta a partir d'un original eslovac, probablement amb l'ajut d'un traductor automàtic. El fenomen tampoc no és del tot desconegut en altres països... Hem intentat reproduir-lo amb una ortografia mig castellana i altres mitjans lingüístics.

András DUMA-ISTVÁN: *La noieta de la casa veïna*

Dues llengües: el romanès (llengua oficial de Romania) i el dialecte csángó (txango) de la llengua hongaresa.

Sebestyén MAKÁRY: *Carrer, número*

Canoner hongarès Txuka: el Txuca (hong. Csuka, 'lluç de riu') és un dels vuit canoners de la flotilla danubiana durant la Primera Guerra Mundial, durant la República Soviètica (dita dels Consells) i durant els anys següents.

Krisztián BIRÓ: *Setge a El Dorado*

El nom espanyol del mític país ric fou manllevat per la llengua hongaresa (eldorádó), és a dir, un lloc extremadament adequat per a un grup, estrat social, etc.

Balázs DÉRI: *Sobre l'auriga de Siracusa*

L'auriga de Siracusa (*Ho heníochos*): l'Auriga, famosa escultura de bronze que representa un conductor de carros (Museu Arqueològic de Delfos). — J. K.: József Krupp (hong. Krupp József), filòleg clàssic, reconegut crític literari, antic doctorand de Balázs Déri. — l'amat: equivalent del grec antic *erómenos*. — *kalós*: 'bell' (en grec antic).

Zoltán CSEHY: *Heliogàbal (Les ruïnes d'una novel·la retrat) Carta a Eli Lampridi*

La biografia d'Heliogàbal atribuïda a Eli Lampridi forma part de la Història Augusta.

János MARNO: *Narcís*

El mite de Narcís és el rerefons mitològic de molts dels poemes de Marno.

Árpád TÖZSÉR: *Aequam memento rebus (Estrofes apòcrifes a un poema d'Horaci)*

«Aequam memento rebus»: l'inici d'un poema d'Horaci (Carm. 2,3,1). — Moriture Delli: Delli mortal (lat.); quart vers del mateix poema d'Horaci.

Ágnes GERGELY: *Isabel i Ferran 1492*

La poalanca: és un element visual característic del paisatge de la plana hongaresa («puszta»).

Zoltán CSEHY: *El mat Edgard Varèse I (Offrandes: La Croix du Sud)*

Jókai: Mór Jókai (hong. Jókai Mór), el novel·lista hongarès més gran del segle XIX (1825-1904).

János MARNO: *El Sud*

La revista *Nagyvilág*: entre 1956 i 2016, *Nagyvilág* va ser una important revista mensual dedicada a la literatura mundial. Hi aparegueren nombrosos poemes i proses d'autors catalans.

Ottó TOLNAI: *Sisè*

Miquel: Miquel Barceló. El volum bilingüe francès/hongarès d'Ottó Tolnai (*L'ombre de Miquel Barceló. Miquel Barceló árnyéka*. Trad. Lorand Gaspar, Sarah Clair. Vic la Gardiole. 2006. Éditions L'Entretemps) conté 32 poemes numerats, compostos pel poeta per a quadres del pintor català i per a fotografies realitzades per Josef Nadj a l'estudi parisenc de Barceló. Tolnai va conèixer Barceló a través del seu amic hongarès, el ballarí i coreògraf József Nagy (Josef Nadj, hong. Nagy József), nascut a Ókanizsa (hong. Magyarkanizsa, serbi Kanjiža, a Vojvodina, hong. Vajdaság, l'antiga Iugoslàvia), com el poeta mateix.

Ágnes GERGELY: *Estudi transcendent*

El títol fa referència al gran compositor hongarès i virtuós del piano, Ferenc Liszt (hong. Liszt Ferenc i no pas Franz Liszt).

Zsuzsa TAKÁCS: *A un mot*

El desert de l'amor: referència a János Pilinszky (hong. Pilinszky János, 1921-1981), cf. el poema «El desert de l'amor» (A szerelem sivataga) del gran poeta hongarès, parafrasejat per la poeta (originalment: «szerelmi sivatag»).

ESTUDIS I COMENTARIS

SOBRE NOSALTRES, ELS HONGARESOS

Balázs DÉRI (hong. DÉRI Balázs)
Universitat Eötvös Loránd

L'editor d'una antologia contemporània no pot enganyar-se a si mateix ni al lector presentant com a «objectiva» la seva selecció. Però, a una tal objectivitat —quina mena d'objectivitat?— per què hauria d'aspirar-hi? En una literatura contemporània, no es pot parlar d'un cànon al qual l'antòleg pugui adaptar-se. Al cap i a la fi, passa el contrari: la seva selecció, per petita que sigui, contribueix al procés de canonització. I avui dia, que els cànons literaris s'oposen entre si, o almenys coexisteixen —no només en la literatura pre-contemporània, sinó fins i tot en la clàssica—, no podem pensar seriosament que sigui la nostra feina establir una mena de normativa prescriptiva d'antologies. Tanmateix, jo no podria posar-hi de títol «Els poemes/poetes hongaresos preferits de Balázs Déri a les dues primeres dècades del segle xx». La meua selecció, inicialment completament subjectiva —formada pel conjunt de poemes importants que han quedat enganxats al filtre de la meua memòria durant les últimes dècades—, vaig intentar posar-la en una base més ferma. Vaig seleccionar la meua llista d'autors i poemes segons els criteris següents, i l'he completada segons calia: 1) Tot i que el tombant de mil·lenni òbviament és un límit arbitrari en la literatura contemporània, cada poema va ser escrit o va adquirir la seva forma definitiva entre els anys 2000 i 2020. A més, al tancament de la selecció de l'antologia, l'any 2020, tots els autors eren vius i van donar el seu consentiment a la publicació d'un determinat poema o poemes, i fins i tot tothom va donar-hi permís. Així, els mateixos autors van verificar la selecció. (Afortunadament, des de llavors, només hem perdut Péter Kántor, aquesta personalitat suau i captivadora). També 2a) l'edat dels poetes havia de ser aproximadament proporcional al reconeixement més o menys general de llur poesia; 2b) s'hi havien d'indicar els «gustos» i grups literaris més destacats; 3) els llocs d'origen dels poetes havien de reflectir tot el domini lingüístic hongarès (no solament l'Hongria actual); 4) i

tot aquest material s'havia d'ordenar segons alguns dels temes emfasitzats en la literatura hongaresa moderna, tenint en compte també les expectatives i els coneixements previs del lector català.

1) L'exigència que els mateixos autors vius donin permís per publicar les seves obres ha exclòs, malauradament, autors significatius morts en el període indicat, encara que els considerem lírics destacats de la nostra literatura contemporània. Dos d'ells, figures emblemàtiques, György Petri (hong. Petri György, 1943-2000) i Sándor Csoóri (hong. Csoóri Sándor, 1930-2016) són evocats per sengles poemes (de Szabolcs Várady i d'Ágnes Gergely, respectivament). El primer és l'autor central del rebuig de la «poesia representativa» (és a dir, del poeta com a representant d'alguna gran idea), mentre que el segon afirmava precisament la poesia d'aquell tipus; són personalitats icòniques de l'oposició «urbà»/«popular», en el sentit 'del poble, tradicional' (o, en un llenguatge més proper a la política, «liberal»/«conservador») encara present en la intel·lectualitat hongaresa. Dezső Tandori (hong. Tandori Dezső, 1938-2019), la figura principal del tombant de la poesia hongaresa als principis dels anys setanta, gràcies a un període de creació llarg i continu, va deixar la seva empremta en el llenguatge poètic d'una bona part de la lírica hongaresa durant mig segle, sobretot amb la des-poetització i la infra-retorització del llenguatge, que ara són un medi natural per als poetes més joves de l'antologia. I «el rebuig de les funcions d'influència poètiques d'origen màgic» és ja essencialment la posició bàsica de tota la nostra poesia contemporània.¹ I per esmentar-ne dos més, ambdós nascuts al nord-est d'Hongria, més joves però ja generalment reconeguts: Szilárd Borbély (hong. Borbély Szilárd, 1963-2014), autor d'un, si no del més important, volum de poesia hongaresa del

1. Resumeixo aquests moments principals del tombant de la història lírica a partir d'Ernő Kulcsár Szabó (hong. Kulcsár Szabó Ernő): «Magát mondja, ami írva van» – Jegyzetek az újabb magyar líráról [«Diu a si mateix el que està escrit» – Notes sobre la nova lírica hongaresa], *Prae*, 15/3/2008, especialment 7; el famós historiador de la literatura ho escriu en relació amb una antologia de poesia jove publicada el 2007. Vegeu nota 2.

nostre mil·lenni (*Halotti Pompa* ['Pompes fúnebres'], 2004; molt ampliat, 2006), va quedar fora de l'antologia per la seva tràgica mort, buscada per ell mateix; Borbély aquí és present amb la seva absència. János Térey (hong. Térey János, 1970-2019), potser el creador més polifacètic de la literatura hongaresa contemporània, va quedar exclòs de la selecció a causa de la seva inesperada mort.

2a-b) Pel que fa a l'esmentada composició per edats, vuit «clàssics vius» apareixen a la nostra antologia (l'any 2020, Oravecz i Várady tenien 77 anys, Tolnai, Takács, Ágh, Tózsér, Gergely eren als seus 80 anys, Lator en tenia 93). La generació mitjana (onze creadors d'entre els 60 i els 75 anys d'edat: Imre, Kemény, Duma-István, Zalán, Ferencz, Déri, Bari, Markó, Rakovszky, Marno i Kántor, que encara vivia en aquell moment) forma el «cos principal de l'exèrcit» de poetes. (La classificació cronològica és en part enganyosa, com indica el fet, per exemple, que jo sigui un polissó entre ells: a l'antologia hi ha poetes joves que havien començat a publicar abans que jo).

Potser hom pot retreure el buit de deu anys entre Zoltán Németh i Flóra Imre. János Térey i també l'única poetessa que va rebutjar la meua elecció haurien pogut omplir aquest buit. Els de 40 anys (Szálinger, Balázs, Csehy), ja són actors importants de la vida literària, i no només per la seva poesia, sinó també com a organitzadors (en qualitat de professors i/o editors de revistes, eduquen les generacions futures). Estic convençut que els que ronden la trentena (Kerber, Horváth, Simon), i fins i tot els més joves, de vint anys (Vajna, Biró, Makáry), seran creadors característics de la seva generació. (No és perjudici meu que cinc dels sis últims hagin estat estudiants de la Universitat Eötvös Loránd de Budapest, entre ells dos d'escriptura creativa i dos d'altres disciplines, ja que els vetllo de prop des del començament.)² Finalment, no tinc permís per revelar l'edat de János Rosmer (pseudònim).

2. Visions generals de la generació jove de crítics sobre la literatura jove: József Lapis (hong. Lapis József), *Líra 2.0: közelítések a kortárs költészethez* ['Lírica 2.0: aproximacions a la poesia contemporània']. 2014. József Lapis, *Enyhe mámor – A legújabb líra kihívásai az ezredforduló után* [Embriagesa lleu-

El predomini de les generacions en les dues primeres categories, tot i que potser censurable a primera vista, té un benefici important: d'aquesta manera, es dona profunditat històrica a l'antologia, ja que n'hi ha alguns que estan vinculats directament, o a través de generacions intermèdies, a la gran tradició «clàssica moderna» de la primera meitat del segle xx. En la nostra cultura literària, aquella època és predominant, sobretot per l'elaboració dels seus principis poètico-poetològics (i quant a la traducció poètica, pel seu dogma, malauradament quasi indiscutible, de la traducció fidel de la forma) i una sensibilitat molt valuosa cap a l'Occident, com ho mostra el nom de la principal revista literària d'aquells anys: *Nyugat* ['Occident']. Mihály Babits (hong. Babits Mihály, 1883-1941), figura central (o més aviat corifeu) de la vida literària a principis del segle xx, membre de la primera generació de la revista *Nyugat*, també és evocat pel quadre històric de Kántor³ (a «Girant fulls») a través de la cita d'un poema de Sándor Weöres (vegeu més avall). Tenim tendència a anomenar-los «urbans», en contraposició a la segona onada dels «populars», els gustos de la qual depenen més dels grans populars del segle xix, p. e., Sándor Petőfi (hong. Petőfi Sándor), János Arany (hong. Arany János), és a dir, els qui volien elevar les formes i la imatgeria de la poesia popular a l'alta literatura (contra la poesia més aviat arcaïtzant del tombant dels segles xviii-xix). Els anomenats escriptors populars dels anys 20-30 del segle xx, el moviment dels escriptors que s'estenia més enllà de les fronteres de l'Hongria truncada a Trianon, considerava la seva principal tasca presentar la societat rural de la primera meitat del segle, sobretot la pobresa de la pagesia, en obres sociològiques i en literatura i també en arts. Tot i que els límits entre algunes conductes i obres poètiques no són tan clars, a la nostra

gera – Els reptes de la lírica més nova després del canvi de mil·lenni], *Alföld*, 2009/12. Gergő Balogh (hong. Balogh Gergő), *Költészeti fenséges (A 2010-es évek fiatal magyar költészetéről)* ['El sublim poètic (Sobre la poesia jove dels anys 2010)'], *Alföld*, 2020/12.

3. Dono els noms dels autors d'aquesta antologia en un ordre occidental, però es poden trobar a les notes biogràfiques en l'ordre hongarès, correcte.

antologia hi ha, sens dubte, una majoria d'autors propers a la tradició urbana. Les generacions més joves, segons la meua interpretació o almenys la meua esperança, malgrat les seves diferents afiliacions polítiques, han superat l'oposició —els seus gustos bàsicament estan lluny de tots dos corrents.

Amb tot això he de destacar la importància de l'esmentada segona onada dels populars, en primer ordre en l'obra de Gyula Illyés (hong. Illyés Gyula, 1902-1983), el «mentor» de l'esmentat Sándor Csoóri. També he de subratllar el fet que en l'obra més complexa (que sintetitza moltes tendències) i, m'arrisco, més significativa de la poesia hongaresa del segle xx, en la d'Attila József (hong. József Attila, 1905-1937), l'anomenat corrent popular hi té un paper important.⁴ El lector català també pot formar-se una idea de la poesia d'Attila József en una gran traducció d'Eduard Verger.⁵ L'origen folklòric del poema «Pur de cor» apareix en l'adaptació d'Urbàlia Rurana (1992), tot i que tant en la forma com en el contingut és una mica diferent de l'original hongarès. La tercera onada dels populars és representada per la persona d'István Ágh, que, a més de mèrits propis, ens fa recordar automàticament una de les obres més importants dels anys 50 i 70, la del seu germà, László Nagy (hong. Nagy László, 1925-1978), tot i que el registre⁶ del seu poema tardà i contemplatiu publicat aquí és ben diferent de la poesia visionària de László Nagy o de Ferenc

4. József N. Horváth (hong. N. Horváth József): József Attila «népiessége» a kortárs kritika tükrében [‘La «popularitat» d'Attila József a la llum de la crítica contemporània’], *Acta Historiae Litterarum Hungaricarum, Acta Universitatis Szegediensis*, 28, 1992, 129-141.

5. Attila József, *Poemes*. Gregal Llibres, València 1987. (Amb la col·laboració de Kálmán Faluba).

6. «Els seus poemes il·luminen l'existència perifèrica amb una riquesa surrealista d'imatges. Té diverses menes de poema: cançó, composició polifònica i vers en mosaic.» (Viquipèdia). — Ágh fou membre del grup poètic anomenat els Set (hong. ‘Hetek’: István Ágh, István Bella, hong. Bella István, Ferenc Buda, hong. Buda Ferenc, László Kalász, hong. Kalász László, Sarolta Raffai, hong. Raffai Sarolta, József Ratkó, hong. Ratkó József, Simon Serfőző, hong. Serfőző Simon), continuadors de la tradició d'Attila József, els quals consideren predeces-

Juhász (hong. Juhász Ferenc, 1928-2015), mort a la nostra època. (Aquest destacat poeta també va quedar fora de l'antologia només a causa de la seva mort). És característic que, tot i que els esmentats autors populars tenen arrels populars i van néixer al camp, van passar la major part de la seva vida a Budapest, en l'entorn literari de la capital, com a altament intel·lectuals. El canvi d'èmfasi en la meua antologia no és necessàriament una conseqüència del meu gust individual, sinó que es deu també al fet que la ideologia i el llenguatge del corrent popular està retrocedint, sens dubte, fins i tot en l'obra dels qui hi pertanyien al començament de la seva activitat creativa. Com István Ágh, també Árpád Tőzsér, poeta de les anomenades «Terres Altes» (de l'actual Eslovàquia), n'és un d'ells. (A la següent nota, cito extensament l'estudi de Zoltán Németh, també oriünd i resident de/a les Terres Altes, inclòs a la nostra antologia, ja que s'hi esmenten els més significatius dels populars posteriors a la Segona Guerra Mundial, i Németh resumeix l'essència del corrent popular).⁷

sors directes a seguir Gyula Illyés, László Nagy i Ferenc Juhász. Ara només n'hi ha tres de vius.

7. *Új Forrás* 2006. 3: Párhuzamos líratörténetek. Baka István és Tőzsér Árpád költészetének összehasonlító vizsgálata ['Esdevenims lírics paral·lels. Un estudi comparatiu de la poesia d'István Baka i d'Árpád Tőzsér']. «La carrera de Tőzsér va començar a finals dels anys cinquanta (1958), i la d'István Baka [hong. Baka István] al tombant dels anys seixanta i setanta (1969). Tot i que en la formació poètica primerenca d'ambdós poetes es pot veure en primer lloc la «popularitat» de Gyula Illyés i d'Attila József, aquesta distància de més d'una dècada fa que la popularitat de Tőzsér es pugui relacionar amb la visió del món idíl·lica i sense problemes de la dècada de 1950. Alguns dels poemes del primer volum (1975) d'István Baka [1948-1995], relacionats amb la poesia de paisatge (paisatgística) se situen també com a evolució de la popularitat, però l'idil·li hi és quasi inexistent: l'experiència del paisatge, de la terra nadiua, de la pàtria [...], tan característica a la poesia popular [...] apareix en tortuoses qüestions ontològiques [...]. En els primers poemes de Baka no hi ha rastre de l'harmonia característica dels primers poemes de Tőzsér, però Tőzsér al seu volum publicat el 1963 [...] fa un gir; és a dir, aproximadament dos terços del volum de Tőzsér de 1963 i gairebé tot el volum d'István Baka de 1975 realitzen una reinterpretació poètica contemporània del segon període de Ferenc Juhász i László Nagy. Tant en

Els altres dels grans vells, Lator, Gergely, Takács, Várady,⁸ estan sens dubte més relacionats amb la línia classicitzant de la tradició urbana, amb importants característiques individuals. Així la singular cultura de la forma d'Ágnes Gergely i els seus temes determinats per la seva història vital es resisteixen a la classificació.⁹ La poesia de Zsuzsa Takács¹⁰ i les seves pròpies declaracions testimonien la seva íntima i incomparable relació intel·lectual amb János Pilinszky (hong. Pilinszky János, 1921-1981), tal com el seu poema «A un mot» fa referència al gran poeta. (Tots dos van protestar contra el terme «poeta catòlic» perquè l'atribut «catòlic» és una restricció).¹¹ També Imre Oravecz té un lloc especial. Oravecz, que, juntament amb Tandori, és considerat com una altra gran figura del tombant del

Baka com en Tőzsér, ja als primers volums hi apareix el tipus de poesia que es construeix a partir de la popularitat, però que problematitza els temes de l'existència amb força dramàtica, utilitza una força evocadora i utilitza el llenguatge de l'elegia i la rapsòdia, que varia els diferents papers tràgico-romàntics. Aquest llenguatge profètic-confessional permet a Baka recrear conceptes metafísics en aquesta concepció mitològica de la poesia, com són ara terra nadiua, pàtria o Déu, i projecta aquests continguts metafísics sobre l'ontologia de l'existència poètica».

8. «Vasta cultura, exigència, reticència i ironia, potser aquests conceptes poden ser les bases de la comprensió d'aquesta poesia» (László Bedecs, hong. Bedecs László).

9. «el seu gust poètic i la seva visió interior foren perceptiblement conformats per les tradicions anglosaxones i celtes, però des del principi es va sentir fortament atreta també per l'antiguitat, per la polida sofisticació poètico-gramatical inspirada pel llatí. [...] La veiem sobretot com una de les figures de la modernitat clàssica hongaresa del segle xx» (pàgina web de l'Acadèmia de Literatura Digital, Budapest).

10. «El seu espai espiritual és una esfera irradiada per un ésser transcendent, però incontrolable per a ella, en la qual s'obre una amplíssima llibertat d'acció conceptual, de definició de la vida de si mateixa» (Béla Bodor, hong. Bodor Béla).

11. El lector català pot llegir un volum de Pilinszky traduït per mi, revisat per Kálmán Faluba (hong. Faluba Kálmán) i Francesc Vallverdú (*Szálkák* ['Estelles'] Edicions 62, 1988). Un poema d'aquest volum esdevingué inspiració i títol del conte de Montserrat Roig «Abans que no mereixi l'oblit» (dins *El cant de la joventut*, 1989).

llenguatge líric i la percepció de la personalitat poètica,¹² no es pot constrènyer dins del sistema de coordenades popularitat-urbanitat.¹³ (La nostra antologia selecciona peces de la seva lírica tardana que té poc a veure amb la revolució juvenil). També, al seu costat, hi trobem Ottó Tolnai, que va ser molt influït per la literatura iugoslava.¹⁴

Com que els nostres grans clàssics moderns varen començar a publicar o escriure poesia entre els anys cinquanta i principis dels setanta, estableixen vincles amb les dècades de mitjan segle; alhora, les seves responsabilitats durant dècades en l'organització d'activitats literàries, en ensenyament, en publicacions o, fins i tot, en feines als mitjans de comunicació, han provocat que siguin indiscutiblement importants en la formació de la generació dels anys 60-70, o de vegades en la de més joves. Entre ells destaca el *doyen* de la poesia hongaresa, László Lator. Dels seus cursos de traducció literària, impartits a la Universitat Eötvös Loránd de Budapest als anys setanta i vuitanta, en van sortir, com a mínim, dues dotzenes d'escriptors

12. «Imre Oravecz va escriure als anys setanta un nou capítol de la lírica hongaresa: el volums *A hopik könyve* ['El llibre dels hopis'] i després *Egy földterület növénytakarójának változása* ['Transformació de la coberta vegetal d'un terreny'] van descriure com un univers llunyà, desconegut, apartat de tot allò que és personal, les experiències intel·lectuals, emocionals i morals de l'home, reexaminant minuciosament tots els gestos, records i instints, com un cartògraf examina les seves fites. Així, amb aquesta marrada objectiva, va arribar als anys vuitanta i noranta a l'empresa que englobava gairebé enciclopèdicament tot el que el seu poble natal, Szajla, significava per a ell. [...] Szajla és l'Atlàntida enfonsada, però Szajla és el lloc, el centre de totes les vides anteriors i posteriors» (József Tamás Reményi, hong. Reményi József Tamás). El seu darrer volum, *Távozó fa* ('Arbre que se'n va', 2015), escrit amb l'esperit de preparar-se per a la mort, és també un document impactant sobre la desigualtat de gènere en els processos de divorci: parla sobre la seva relació amb seu fill (seixanta-dos anys més jove que ell), adjudicat a la mare després de la separació.

13. Les seves tres grans novel·les, centrades en el seu poble natal, van sortir entre 2007 i 2018.

14. «Ottó Tolnai és capaç d'allò que tots els poetes hongaresos volen secretament des d'Endre Ady [hong. Ady Endre]: ens ensenya a sentir emocions que no coneixíem abans» (Árpád Kun, hong. Kun Árpád).

i poetes destacats, entre ells Győző Ferencz, István Kemény, Flóra Imre. Les línies genealògiques dels deixebles són, per descomptat, no tan clares. Per exemple, Flóra Imre considera el seu veritable mestre István Vas (hong. Vas István, 1910-1991), un poeta i traductor significatiu que també va ajudar a l'arrencada de Zsuzsa Rakovszky amb els seus consells i amb la publicació dels seus poemes.

Hem d'esmentar un nom extremament important. La recepció de Sándor Weöres (hong. Weöres Sándor, 1913-1989), citat per Péter Kántor, sembla quasi inexistent al panorama literari de la nostra antologia, tot i que és potser el poeta de la més gran cultura de la forma del segle xx; un poeta i traductor molt divers també quant a continguts, un geni, i per això un creador essencialment incontinuable. Potser el tractament que fa del mite (en primer ordre, una mena de re-creació dels mites antics) es reflecteix en la interpretació d'Oravec del mite dels hopis,¹⁵ a la del *Llibre de Narcís* de János Marno o a la visió del món arcaico-ritualista d'Imre József Balázs (el volum *Llibre de Ilúdia*, 2005).¹⁶ Potser comprensiblement, o potser incomprendsiblement, Weöres «es va convertir en un clàssic una mica mort, una mica radiant» amb dos altres poetes destacats, János Pilinszky i Ágnes Nemes Nagy (hong. Nemes Nagy Ágnes, 1922-1991).¹⁷ La influència de Pilinszky, com he comentat, es reflecteix en la poesia de Zsuzsa Takács, i també la visió pessimista del món de Szilárd Borbély està relacionada amb la de Pilinszky. Però la recepció poètica d'Ágnes Nemes Nagy, que va començar a publicar al mateix temps que Pilinszky (junts, amb altres poetes i escriptors de la seva edat, pertanyien com a redactors al cercle de la famosa revista literària *Újhold*, editada entre 1946-1948), ara com ara es fa esperar, tot i que els historiadors de la literatura contemporània (i l'autor mateix

15. Vegeu la nota 12.

16. Artemisz Harmath (hong. Harmath Artemisz): Folytassa, kérem! A folytatathatatlant ['Continuï, si us plau! El que no es pot continuar'], *Tiszatáj*, setembre 2012, 69-108.

17. András Zoltán Bán (hong. Bán András Zoltán) en relació amb una antologia de joves poetes de 2007.

d'aquestes línies) consideren de màxim nivell la seva lírica concisa, seriosa i intel·lectual.¹⁸

En la persona de Tibor Zalan, ens referim a l'aparició de la poesia neoavantguardista, gairebé inexistent a Hongria, però com mostra el seu poema aquí publicat, aquesta tradició no continua.¹⁹ Afegeixo que les diferents tendències avantguardistes dels anys 1910 i 1930 van afectar l'activitat d'un grapat de poetes en uns períodes creatius, com, per exemple, la del deixeble de Babits, Lőrinc Szabó (hong. Szabó Lőrinc, 1900-1957), que al meu entendre va influir fonamentalment en el llenguatge poètic més aviat col·loquial de la segona meitat del segle, o la d'Attila József i de Milán Füst (hong. Füst Milán, 1888-1967), considerat el fundador del vers lliure hongarès. Les obres en vers lliure d'aquesta antologia mostren finalment a cada poeta el seu deixeble. També es podran establir interessants cadenes de deixebles entre els autors més joves d'aquesta antologia i la generació immediatament anterior.²⁰

En aquest lloc no hi ha manera de perfilar el context de la lírica de les minories hongareses que viuen als països limítrofs; basta dir que mai s'ha separat de la lírica pan-hongaresa.

Val la pena afegir-hi unes quantes paraules sobre el sistema institucional de la literatura hongaresa en relació amb el sistema anterior. És lamentable que les diferències de gust (urbà-popular) òbvies

18. L'edició filològicament autèntica de tots els seus poemes és obra de Győző Ferencz (2016). Ell és també l'editor de la mateixa sèrie d'obres de la poetessa.

19. Anomena la seva manera de crear «eclecticisme radical»: «posa els elements tradicionals de la lírica confessional en contextos sorprenents, de vegades paradoxals, amb gestos avantguardistes de reforma de la forma. La seva poesia es caracteritza per la resolució de la unitat textual tradicional, la fusió d'elements literaris i pictòrics» (Pimmèdia).

20. «Són ja diverses les generacions que s'han nodrit de la seva poesia, fins a un cert grau inclosa la seva mateixa, i després les que la segueixen. Home bàsic, difícil d'esquivar, tot i que no puc dir que barri el pas a ningú» —escriu el destacat poeta Lajos Parti Nagy (hong. Parti Nagy Lajos) sobre István Kemény. El mateix Balázs Kerber fa referència a la seva estreta relació amb János Marno a la seva biografia (vegeu-la).

ment sovint hagin anat acompanyades de diferències de caire polític. Aquestes no havien pogut sortir a la superfície en l'època comunista-socialista, però des del canvi de règim (1989/90) han creat falles reals i obertes i han duplicat el sistema institucional de la vida literària. Durant el primer govern de Viktor Orbán (hong. Orbán Viktor) un nombre important d'escriptors van abandonar l'Associació d'Escriptors Hongaresos (*Magyar Írószövetség*), principalment els «urbans» (per raó de les seves opinions polítiques: més aviat d'esquerres i/o liberals), fundant la Societat de Belles Lletres, que és (segons pròpia declaració) «una associació d'escriptors, historiadors de la literatura, crítics, traductors i organitzadors literaris; es va crear l'any 1997 amb l'objectiu de ser un fòrum per a la literatura moderna, l'eficaz representació dels interessos i la política cultural democràtica»). Aleshores el nombre de socis d'aquesta nova associació va augmentar fins als 300, i el de l'Associació d'Escriptors va baixar a 900. (Tot i que també hi ha qui pertany a totes dues organitzacions, encara que són pocs casos). Tanmateix, l'organització dels «conservadors» (amb un nombre molt més gran de membres), que es defineixen més en contra del món de valors d'esquerres/liberals, no era ni és gens homogènia pel que fa al gust literari: la tradició estrictament popular hi és minoritària.

Un moviment invers va reforçar les falles existents en l'organització acadèmica dels millors artistes. En el procés de l'organització de la dictadura comunista, el 1949, l'Acadèmia Hongaresa de Ciències va excloure els artistes. Com a recompensa, l'Acadèmia va crear l'any 1992 l'Acadèmia Széchenyi de Lletres i Arts, amb 25 membres, com a institució independent i associada. El mateix any, 22 artistes van fundar (evidentment com a contrapès) l'Acadèmia Hongaresa de les Arts, que va ser declarada «organisme públic» pel segon govern d'Orbán elegit l'any 2010, i aquest fet va quedar recollit a la Constitució. L'Acadèmia Hongaresa de les Arts té i rep recursos significatius, i els membres d'aquesta organització reben una remuneració. Hi ha molt poca superposició personal entre les dues Acadèmies. Hi ha escriptors que mantenen la seva independència respecte a les dues organitzacions, i promouen fins i tot una

bona relació entre totes dues tendències. (Una part important dels escriptors hongaresos de fora de les fronteres són membres de les diferents organitzacions d'escriptors d'Hongria, però alguns també tenen les seves pròpies organitzacions i també poden ser membres de la majoria de llur país, és a dir, de les organitzacions d'escriptors en llengua estatal dels països respectius). Onze poetes de la nostra antologia representen l'Acadèmia Széchenyi de Lletres i Arts (dos d'ells transfronterers); a l'Acadèmia Hongaresa de les Arts, n'hi pertanyen tres (un de transfronterer).

Les editorials i, abans de tot, les revistes que tenen un paper extremament important en la vida literària hongaresa, també operen en part a banda i banda d'aquestes línies de falla, però sobretot les revistes literàries regionals, moltes vegades de no menys qualitat, no es poden permetre el luxe de no mantenir la mateixa distància o proximitat envers els dos costats.

3) Pel que fa a l'origen geogràfic (lloc de naixement) dels 29 (30) poetes, la nostra antologia representa totes les zones habitades per hongaresos a la Conca dels Carpats, és a dir, cobreix tant l'Hongria actual com els territoris adjudicats a altres països per l'anomenat tractat de «pau» de Trianon, firmat el 1920. (Resumeixo la història del país als segles XIX i XX a les notes del poema «Girant fulls» de Péter Kántor). D'entre els oriünds de l'Hongria actual, cinc poetes provenen del Transdanubi, la part del país a l'oest del riu Danubi (en hongarès, *Dunántúl*), dos d'ells han tornat al seu lloc de naixement urbà després d'estudiar i viure a Budapest i a altres llocs, i un jove viu alternativament a Budapest i a la regió del llac Balaton. Quatre vam néixer a la Gran Plana, a l'est del Danubi; d'aquests, tres van convertir-se en budapestins, un poeta divideix la seva vida entre Budapest i el seu lloc de treball lluny de la capital. Tres dels autors provenen de petits pobles de la regió muntanyosa del nord-est, on dos d'ells han tornat (després de les peripècies de la seva vida). Nou són nascuts a Budapest; un d'ells viu a l'àrea metropolitana de la capital, els altres a la capital mateixa.

Setze dels vint-i-un poetes esmentats es van graduar a la Facultat de Lletres de la Universitat Eötvös Loránd de Budapest (un d'ells va

assistir també a una altra universitat), un va anar a dues universitats confessionals de Budapest, un es va graduar a la Universitat de Szeged, i dos van estudiar a Debrecen.

Vuit autors nostres representen hongaresos transfronterers. Cal destacar que l'incompliment del Tractat de Trianon (quant als drets de les minories), així com els reassentaments, els desplaçaments obligats de població, l'assimilació natural o forçada, una emigració temporal però sovint permanent per motius laborals després de l'entrada a la Unió Europea, i, a Ucraïna, brutals mesures repressives contra els hongaresos, han comportat en l'última dècada una gran i sorprenent pèrdua de la població hongaresa en aquests territoris. A Espanya, també, no sempre es té en compte que no tots els immigrants i assalariats de Romania són romanesos (o gitanos romanesos), sinó que molts d'ells són hongaresos i membres d'un grup especial, els txangos (pronunciat /tʃángos/), que viuen més enllà dels Carpats, a Moldàvia,²¹ i parlen un dialecte hongarès (sota una forta influència romanesa).

Tres dels nostres poetes són hongaresos d'Eslovàquia, però un d'ells obtingué el doctorat a la Universitat Eötvös Loránd de Budapest. La literatura hongaresa del «sud» (Eslovènia, Croàcia, Sèrbia) està representada per un poeta de Vojvodina (Sèrbia). (Aquí viu la major comunitat hongaresa de l'antiga Iugoslàvia, delmada pels esdeveniments dels anys noranta i el procés violent de ruptura de l'estat). Els hongaresos de Romania estan representats per dos creadors de Transsilvània (pertanyents tots dos a l'ètnia dels *szeklers* —hong. *székelyek*—, que viu en un grup molt compacte) i un poeta dels *txangos*. La literatura dels hongaresos de Transcarpàcia, minoria en ràpid decreixement demogràfic i fortament amenaçada per la situació d'Ucraïna, està representada per László Lator, poeta que es va traslladar ben jove a Hongria, i des de fa moltes dècades viu a Budapest, tot i que últimament passa una part important de l'any al

21. La regió geogràfica i històrica del nord-est de l'actual Romania, la part occidental de la regió històrica de Moldàvia. La República de Moldàvia n'és la part oriental. (Vegeu Viquipèdia: Moldàvia, Romania).

camp, al Transdanubi. He hagut de renunciar a la presentació de la literatura hongaresa (amb prou feines existent) de la regió austríaca de Burgenland (hong. *Órvidék*) i de la literatura d'emigració, tan important abans dels noranta. Afegeixo que la revista *Magyar Műhely* ('Taller hongarès'), amb seu a París, fundada el 1962 per escriptors que havien emigrat a Occident el 1956, fou no només un fòrum per als escriptors hongaresos exiliats, sinó que acollia a les seves pàgines també autors que a casa estaven pràcticament silenciats. La revista i l'editorial es van mudar a Hongria durant el canvi de règim.

El lector català pot fer-se una idea dels «territoris hongaresos» (no, és clar, políticament, sinó territorialment) imaginant-s'ho com si l'Hongria actual fos Catalunya, Eslovàquia fos el Rosselló (tot i que l'anterior té una població molt més gran). També la Transcarpàcia ucraïnesa és més gran que Andorra, i després de la «pau» de Trianon la regió de Burgenland fou sotmesa a una opressió pitjor sota el govern austríac que la Franja. Dels tres estats eslaus que limiten amb les fronteres meridionals d'Hongria, la majoria dels hongaresos viuen a Vojvodina, que pertany a Sèrbia i té una població molt mixta. Aquests tres territoris o estats, anant d'est cap a oest, s'assemblen a Mallorca, Menorca i Eivissa. La vida literària dels hongaresos a Romania és comparable a la de València. Es caracteritza per una producció d'alt nivell, per bones revistes, una important activitat editorial, un llenguatge, uns gustos i un comportament creatiu una mica peculiars, però per la seva estreta connexió amb la mare pàtria la separació només es manifesta en una certa consciència dels transsilvans (transsilvanisme).

Fa molt de temps que els d'Hongria i els hongaresos transfronterers es publiquen en llurs revistes mútuament. I encara que, malauradament, no són pocs els transfronterers que s'estableixen definitivament a Hongria, ja pot donar-se el cas que un jove poeta (Szálínger) s'incorpori a la vida literària transfronterera. És una antiga tradició que la capital, Budapest, sigui el centre principal de la literatura hongaresa: grans autors de la literatura clàssica van venir del camp a Budapest i hi van desplegar el seu talent. Al mateix temps, Transsilvània ha estat sempre un centre en alguns aspectes independent. Això que-

da ben il·lustrat pel fet que la primera antologia de poesia catalana del segle xx en hongarès fou traduïda i editada pel transsilvà György Jánosházy (hong. Jánosházy György, 1922 Kolozsvár/Cluj-Napoca, 2015 Marosvásárhely/Târgu Mureș).²²

També cal esmentar que, atès que la nostra antologia presenta la poesia hongaresa contemporània (escrita en hongarès), no ens correspon presentar la literatura de les minories nacionals d'Hongria escrita en la seva llengua. Alguns escriptors i poetes de procedència ètnicament minoritària només creen en hongarès i es consideren part de la literatura hongaresa. Aquest era el cas de Márton Kalász (hong. Kalász Márton, 1934-2021), que fou president de l'Associació d'Escriptors Hongaresos en el difícil període d'entre 2001 i 2007, i des del 2009 fou membre de l'Acadèmia Hongaresa de les Arts, poeta que ja no es trobava, en l'època en què fèiem la tria de l'antologia, en un estat de salut que li permetés oferir-nos un poema. Abans d'anar a l'escola, Márton Kalász només parlava el seu dialecte alemany (sueu), però com a poeta va entrar a formar part de la literatura hongaresa (literatura escrita en hongarès) amb una poesia de gra fi. Alguns dels seus poemes es poden llegir (en la meua traducció) en un opuscle que conté textos dels membres d'una delegació d'escriptors que el 2003 va passar per Barcelona a invitació de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana amb motiu de les VI Jornades Paraula Amiga. I un altre cas: degut al món visionari dels seus poemes i a la seva obra folklòrica, sovint es diu que Károly Bari és un poeta gitano, afirmació que ell no deixa de rebutjar conscientment: «L'ori-

22. L'antologia *Körtánc fantomokkal. Modern katalán költők* ('Ronda amb fantasmes. Poetes catalans moderns') es va editar a la capital de Romania, Bucarest, el 1972. Ampliat: *Vágtató lovak. XX. századi katalán költők* ('Cavallets al galop. Poetes catalans del segle xx') Marosvásárhely 1998 (sèrie Minoritates mundi). Després de la nostra estada comuna, l'any 2002, al IXè Seminari de Traducció Poètica de Farrera, el vell poeta transsilvà va publicar encara *Megrontó szerelem. Mai katalán költők* ('Amor que corromp. Poetes catalans dels nostres dies'), Marosvásárhely 2006. Vegeu l'antologia bilingüe compartida del Seminari: György Jánosházy/Balázs Déri: *Amb el crepuscle ha arribat la tardor*. Institució de les Lletres Catalanes. Barcelona 2006.

gen gitano significa per a mi un doble vincle, veig la meua obligació envers la meua pròpia gent en el treball etnogràfic»; però «l'origen no és una categoria estètica»; «Soc un poeta hongarès»,²³ «mai no he estat inclòs en cap antologia gitana per voluntat pròpia». El gran i apreciat poeta i ciutadà conscient de si mateix considera també més precisa la denominació *cigány* ('gitano') que no pas *roma* ('romaní'), posada de moda per la correcció política.

4) Fruit de la selecció segons els aspectes anteriors, en sorgiren determinades densitats temàtiques, que jo ja podia tractar com a quasi-cicles. Se n'havien d'eliminar només els desequilibris: quan calia, vaig complementar un cicle; quan hi havia més textos d'un estàndard i estil semblants dels que necessitava, en vaig ometre algun. Vaig procurar que els temes, els procediments poètics i el to que caracteritzen la nostra època apareguessin almenys com a indicacions. No els enumeraré, espero que el lector els descobreixi.

La traductibilitat també va ser un criteri de primera importància. No em podia permetre que el lector necessités gaires notes. Sempre que m'ha estat possible, he escollit textos amb un rerefons amb referències clares per al lector català. Hi ha un cicle de textos seleccionats conscientment, relacionats amb temàtica hispana, tant castellana com catalana. (No són textos dels dos hispanistes de l'antologia: Zsuzsa Takács, traductora de Salvador Espriu, i jo mateix, catalanòfil). No volia servir les expectatives del lector català, però creia que unes veus amb una ressonància propera a la literatura catalana funcionarien bé com a connexions.

Algunes tendències i tècniques d'escriptura en la postmodernitat fan que la traducció sigui molt difícil o totalment impossible. Em refereixo aquí principalment als jocs intertextuals forçats, exagerats. La reescriptura produeix un autèntic efecte estètic quan el text sub-

23. József Krupp (hong. Krupp József, revista *Vigília* 2021/1, 79), escriu sobre el seu recull del 2019: «Les peces de la lírica tardana de Bari [...] es caracteritzen per un alt grau de puresa. Són peces duradores de la poesia hongaresa. I el lloc de l'obra de Károly Bari, de la qual aquest volum és un resum extremadament important, és indiscutible en el nostre cànon líric».

jacent (hipotext) és ben conegut, almenys per al lector culte; i quan en els pertanyents a una cultura lingüística i literària, el text antic i el nou interactuen entre si d'una manera concreta. Els textos que són obres més conegudes de la literatura mundial es poden percebre a través de la reescriptura o també per al·lusions. Les èpiques homèriques, algunes seccions de Dante o els sonets de Shakespeare podrien ser així. Però un text hongarès conegut pot ser que no sigui evocat pel lector català automàticament, i viceversa. Les notes ens ajuden a aclarir-ho fins a la mesura d'una paraula o una frase (també n'hi ha casos a la nostra antologia), però la inclusió de textos llargs és dubtosa per al lector no nadiu.

Els jocs de la nostra poesia postmoderna amb formes de paraula també posen a prova el traductor, com són ara la rima extremament complicada, exquisida, o els *hapax legomenons* (aguts, irònics, grotescs, etc.). El títol d'un famós volum (2003) de Lajos Parti Nagy (hong. Parti Nagy Lajos, 1953-) sona ben estrany: *Grafitnesz*. És una paraula composta: 'el soroll(et) del grafit'. Tot i que potser mai ningú no l'hagi creada abans, és completament comprensible per als parlants hongaresos. Aparentment es refereix a l'acte subtil d'escriure. Sí, però avui tothom hi sent la paraula anglesa-hongaresa *fitness* (*fitnesz*, amb grafia hongaresa). En la forma de la paraula *Grafitnesz*, el català també reconeix el substantiu d'origen anglès, però no el significat original. I tot just som al títol! Malauradament, la creació poètica de Lajos Parti Nagy es limita al cos d'una sola llengua.

El requisit de traductibilitat afecta també les formes del vers i la mètrica seleccionades. En la poesia hongaresa, l'ús de la forma, com és la poesia quantitativa (que és lingüísticament ben natural en hongarès, d'una manera molt semblant a la llatina), la poesia tradicional accentuada, derivada del folklore, i les formes d'Europa occidental (és a dir, metres i estrofes basades en l'alternança de síl·labes accentuades i no accentuades) s'utilitzen constantment, igual que el vers lliure, de manera que l'ús de la forma no és considerat conservadorisme, i el vers lliure en si mateix no es considera com a modernitat. Potser els poetes joves són més propensos a utilitzar vers lliure, però aquesta és sovint la seva pròpia decisió, que no té res a veure ni amb

la modernitat, ni amb inclinacions conservadores. Hi ha un poeta notable que alterna un volum purament d'hexàmetres amb un de vers purament lliure. Hi ha un altre jove que va publicar el seu primer volum amb poesia gairebé purament quantitativa. El motiu pel qual no he seleccionat un poema d'aquest excel·lent volum és que el veritable hexàmetre no es pot, essencialment, traduir al català (ni al català ni a cap de les llengües romàniques o germàniques). Un «hexàmetre» català no és un hexàmetre, en essència.

De les llengües europees actuals, aquesta tradició antiga només floreix en hongarès. A la mètrica quantitativa se li van concedir «plens drets» cap al tombant de segle XVIII-XIX. Hi ha llengües europees en les quals històricament hi ha hagut intents seriosos, com ara amb gran èxit al lituà i a la literatura txeca, mentre que el finès, una llengua emparentada amb la nostra, seria perfectament adient, però la poesia quantitativa ara es considera obsoleta. A la literatura hongaresa encara tenim l'expectativa que els poemes de mètrica quantitativa es traduïxin amb mètrica quantitativa. I, en general, totes les formes han de ser les més properes possibles a la forma d'original. També és cert que l'hexàmetre nostre pot sonar en una varietat de registres. Això es deu en part al fet que els clàssics del segle XX eren gairebé tots llatinistes excel·lents, molts d'ells també hel·lenistes, i actualment algunes de les personalitats destacades de la generació més jove estan igualment familiaritzades amb les llengües clàssiques. (Vegeu les biografies de Flóra Imre i Zoltán Csehy.) Com que el cotraductor català del present volum, Carles Dachs, es va comprometre a seguir formalment els poemes originals si era possible, no vaig seleccionar poemes amb mètrica quantitativa. L'única excepció és el poema «Penèlope reconeix Ulisses», de Flóra Imre, que està compost per còlons dactílics de diferents longituds, però aquest poema s'ha traduït en versos lliures. Hi va haver poemes per als quals en la traducció es buscava una forma catalana semblant en comptes de la forma original que altrament hauria estat intraduïble —per exemple a causa de la seva excessiva compacitat. Encara que la fórmula de la rima en la majoria dels casos sol correspondre exactament a l'original, n'hi havia alguns en què només era indicativa i es mantenia a petició de

l'autor —tot i que, segons la nostra opinió, hauria estat un text excel·lent i punyent també en vers blanc.

Posant en un segon pla la individualitat dels poetes, vaig compondre l'antologia com si fos un volum d'un sol autor, d'un imaginari Poeta Hongarès Contemporani.

El poema inicial és obra de Béla Markó, que ja ha acabat la seva extraordinària carrera política com a líder de la minoria hongaresa a Romania. (Només l'actual president romanès, Klaus Johannis, d'origen luterà saxó, procedent de Hermannstadt/Nagyszeben/Sibiu, va fer una carrera similar, tot i que la carrera de Markó és molt més llarga i productiva). El poeta *szekler* de Transsilvània, polític retirat, torna a ser un creador molt prolífic. La seva poesia profundament reflexiva transcendeix els límits ideològics, i gaudeix d'un reconeixement general.

La pregunta del primer cicle és: Qui som, *nosaltres, els hongaresos*? ¿Com veiem (tractats amb suau ironia, des d'una «visió de fons») ²⁴ els dos-cents anys de la nostra història que es poden «experimentar» amb històries familiars (Péter Kántor)? ¿I els nostres traumes històrics, com ara el domini dels Habsburg després de la desfeta de l'estat medieval pels turcs, i més tard, la monarquia austro-hongaresa, la convivència austrohongaresa, i, d'altra banda, la virtut hongaresa encara ara existent que considera que la protecció d'Europa és la seva missió històrica (vegeu el poema de Balázs Szálinger)? ¿Què en pensem, de la immigració, l'assimilació i el paper dels jueus en l'economia i la cultura hongareses, i la pèrdua de 600.000 jueus hongaresos durant la *xoà* (vegeu Ágnes Gergely)? ¿I de la terrible i grisa era de Kádár que tolerava la rebel·lió només en l'esfera privada (Szabolcs Várady)? ¿I de l'autoimatge de les minories hongareses fora del país i la seva relació amb el país mutilat, l'actual Hongria,

24. La poesia de Kántor és «ahora grotesca i tràgica, barreja el petit i el divertit amb el gran i el greu; és un món de joc i de greus decisions mortals» (György C. Kálmán, hong. Kálmán C. György).

la mare pàtria (Béla Markó)?²⁵ ¿I de les humiliacions lingüístiques quotidianes que han de patir les minories, també a la Unió Europea (Zoltán Németh), o dels gairebé desesperats esforços per mantenir l'autoconsciència hongaresa dels txangos? (La «noieta» d'András Duma-István molt probablement buscarà el seu benestar a Itàlia o Espanya amb els seu romanès imposat però pròxim a les llengües romàniques).

La mentalitat d'un poble està indubtablement influïda també pel seu entorn geogràfic. Hi ha una certa nostàlgia en els hongaresos per l'època medieval «quan les fronteres d'Hongria eren banyades per tres mars» (Adriàtic, Bàltic i Negre). Això, per descomptat, només era així a causa de relacions dinàstiques, però no tenir mar fins avui ens fa experimentar una mena de manca de llibertat. Som pobres continentals: *la crida del llunyà*, l'anhel, la necessitat interna d'explorar paisatges remots (no per colonitzar-los, sinó amb la voluntat sincera de conèixer-los), la recerca de la pàtria ancestral en algun lloc d'Àsia, són totes manifestacions d'aquest profund sentiment de nostàlgia.

El primer rei d'Hongria, Sant Esteve (1000-1038), va ancorar a Roma la conca dels Carpats, enclavada entre el cristianisme llatí i el bizantí. Per més de vuit segles la llengua de l'educació esdevingué així el llatí, i la llengua materna va substituir el llatí com a llengua estatal només el 1844! En això vam ser els últims de tot Europa! (Un fet històric gairebé increïble, però es tractava d'una defensa contra els austríacs. Per altra banda, l'oficialització de l'hongarès es va convertir en font de conflictes amb les nacionalitats, perquè l'ús oficial de les seves llengües era limitat en comparació amb l'hongarès.)

25. Zoltán Boldog (hong. Boldog Zoltán) escriu a propòsit del seu volum de 2018 (*Bocsáss meg, Ginsberg, 'Perdona'm, Ginsberg', Kalligram, Budapest*): «El gran debat de les dècades posteriors al canvi de règim era si més enllà de les fronteres d'Hongria hi havia una poesia hongaresa diferenciada de la escrita a l'interior, o si valia més parlar d'una sola literatura hongaresa. [...] El llibre ens ofereix un mirall, mostra què poden pensar els transsilvans sobre allò que els altres veuen d'ells».

Com he esmentat abans, ja al segle XVI es va descobrir que l'hongarès s'adaptava perfectament al tipus de poesia grecolatina quantitativa. L'important paper de les llengües clàssiques, especialment del llatí, es va mantenir en l'educació fins a la Segona Guerra Mundial. Des de principis del segle XIX hi ha una literatura de traducció extensa i d'alta qualitat. No és d'estranyar que, tot i que el coneixement de la cultura clàssica ara està lluny de ser prou profund, el seu paper en l'alta literatura no corre perill. Alguns dels poemes del cicle *Sobre antics* encaixen perfectament en el corrent de la tècnica (o moda) postmoderna de la reescriptura. Els poemes de Kántor, Imre i Csehy mostren també la gran influència de Kavafis sobre nosaltres en dues onades (anys 70, principis del 2000). Els poemes de János Marno sobre Narcís²⁶ són representants de la reescriptura de mites, uns quants poemes de Balázs Déri els del gènere de l'ècfrasi, i el poema d'Árpád Tőzsér representa la filosofia (o més aviat el *filosofació*) tradicional «horaciana», «estoica».

Una visió característica de la part dominant de la literatura hongaresa és l'observació i contemplació moral i/o irònica, filosòfica i l'anàlisi microscòpica («amb molta atenció») dels petits esdeveniments, de la quotidianitat, en comptes de grans perspectives, idees i temes. El mestre n'és l'anglicista Győző Ferencz,²⁷ que és també

26. «La poesia de János Marno és difícilment accessible per ser escarida i rigorosa, però la seva força és irresistible. La seva tècnica poètica ha assolit una gran maduresa: té formes lligades, cançons, poemes d'un únic vers i llargs poemes lliures. A la lírica de Marno, s'hi senten les angoixes, les preguntes insolubles, les lluites amb els records i amb l'amor de l'home de l'època tardomoderna. Les implicacions intel·lectuals i emocionals d'enfrontar-se a la mort saturen aquesta lírica d'una intensitat incomparable i foscament radiant» (Viktória Radics, hong. Radics Viktória).

27. El seu volum *El món ha desaparegut aquest matí. Poemes seleccionats i nous* ('Ma reggel eltűnt a világ. Válogatott és új versek', 2018) conté material severament tamisat de llibres anteriors en una disposició més o menys cronològica, complementat amb una vintena de poemes nous. Els crítics destaquen el fort caràcter filosòfic del llibre. «Com que la narrativa personal teixida a base de motius filosòfics és un fenomen rar en la lírica hongaresa dels nostres dies, el re-

un important investigador de la literatura hongaresa, i president executiu de l'Acadèmia Széchenyi de Lletres i Arts, amb seu a Budapest. L'hispanista Zsuzsa Takács, degut a la seva educació, és també hereva de les millors tradicions poètiques catòliques (abans de tot, de János Pilinszky; vegeu més amunt). La perspectiva i la profunditat d'observació de la generació digital són similars a les de les grans generacions, però els resultats són angoixants: «Tot serà buit?»

La referencialitat del cicle *Sobre hispànics* és certament transparent per als hispans. (Potser es recomana llegir a més uns quants poemes meus al volum compartit amb Jánosházy, esmentat més amunt).

L'edèn i el desert de l'amor és, òbviament, el tema més elemental de la poesia hongaresa també. Cal tenir en compte que hi ha dues paraules radicalment diferents en hongarès per a l'amor carnal (*sze-relem*) i per a l'amor no-sexual que no es decolora per la sexualitat (*szeretet*). Les traduccions a llengües estrangeres els confonen necessàriament, la qual cosa és una confusió absurda per a nosaltres, els hongaresos. Al mateix temps, hem d'interpretar constantment les paraules d'*amor* de les llengües estrangeres. En el cas d'un concepte/de conceptes tan important(s), sens dubte es provoca un desordre cognitiu. La nostra llengua no només és estrangera al mig d'Europa, sinó el nostre pensament hi és estranger. (No només en aquest punt. En essència, el nivell de tolerància d'Europa occidental només pot tolerar la uniformitat. Els «europeus» també ens són estranys...). La presència emfàtica de les dones aquí no és casual. El poema de Zsuzsa Takács és la filosofia més profunda de l'amor, i Flóra Imre fa dècades que pren el paper de la representació de l'eròtica femenina.²⁸

flex de la història fenomenològica de la contemplació en l'últim volum de Győző Ferencz [...], té un efecte sorprenent i mereix l'atenció de la crítica». (Péter Olty, hong. Olty Péter)

28. «Indiferència antiquitzant i amargor femenina, l'encant de les formes poètiques i l'eroticisme del cos masculí, la solemnitat del mite i la quotidianitat dels rols femenins: aquestes podrien ser les paraules clau de la poesia de Flóra Imre» (Anikó Polgár, hong. Polgár Anikó).

László Lator és igualment atrevit, a l'hora de representar la sexualitat en la vellesa.²⁹ «János Rosmer» és el millor poeta (o la millor poetessa, qui ho sap?) de temàtica obertament gai que fa temps que s'ha tornat habitual.³⁰ Ell o ella no fa servir el pseudònim per alguna mena de prohibició o por, sinó que tot això forma part del corrent no tan rar de la poesia emmascarada actual. És més que un joc literari: «Un dels procediments característics de la literatura hongaresa postmoderna s'ha convertit ara en la incertesa del nom de l'autor, en l'ús de pseudònims i màscares».³¹ De tant en tant, resulta que riu darrere del pseudònim. (Naturalment, el o la que té els drets reals va consentir la publicació). En última instància, aquest corrent literari inclou amagar-se en pells d'animals, com ho fa Imre József Balázs al seu *Llibre de llúdrria*³² o Ádám Vajna³³ en el seu poema aquí publicat.

29. «László Lator és un dels poetes eròtics més grans de la literatura hongaresa, caracteritzada, segons el consens, per una dosi considerable de pudor fingit. Si voleu, ell és poeta del cos, de la matèria, però per a ell la matèria, la matèria vivent, deteriorable i en descomposició de la realitat viva i inanimada —en els seus aspectes humans, el cos, l'erotisme— sempre cobra una perspectiva metafísica» (Imre Kőrösi, hong. Kőrösi Imre).

30. «L'autor, que trià un pseudònim d'un drama d'Ibsen, marxa com a guia turística en una exposició trasplantada de la subcultura gai radical. [...] La rudesia d'aquest món i llengua és inhabitual i gairebé revolucionària en la poesia hongaresa», escriu Péter Urfi (hong. Urfi Péter, *Magyar Narancs*, 2011/05/19).

31. Segons Zoltán Németh (hong. Németh Zoltán), un dels autors de la present antologia (*Kalligram*, 2016. október).

32. Un dels seus crítics destaca la vinculació del volum amb el poeta que tingué un paper important en el tombant dels anys setanta (vegeu la nota 12): «La dedicatòria del poema *La llar de la llúdrria* ['A vidra otthona'] s'adreça a Imre Oravecz, i suggereix que *El llibre dels hopis*, la mitologia imaginada dels hopis, podria haver estat la inspiració d'aquesta obra.» (András Gáll, hong. Gáll András, *Látó*, 2007/4).

33. «No es deixa anar a la deriva, està rigorosament retingut, la seva ironia és realment del meu gust». (Lajos Parti Nagy, hong. Parti Nagy Lajos) —L'any passat es va publicar la novel·la poètica *Ó rinocérosz* (*Oh, rinoceront*) de Gábor Schein (hong. Schein Gábor), historiador de la literatura a la nostra universitat,

El tema de la rendició de comptes del vell poeta serveix a la nostra antologia com a conclusió melancòlica. Les pors que surten des de les profunditats més íntimes de l'existència humana donen credibilitat als poemes del cicle *Inventari*.

Tots hi serem al Port amb la Desconeguda. Però hi haurà una estrella que ens condueixi més enllà del Port Gris?³⁴

*

Gràcies a la paciència dels actuals editors vigatans de *Reduccions*, i en primer ordre a l'antic lector de la Universitat Eötvös Loránd, Carles Dach, per posar en aquest volum no només el seu talent poètic sinó també la seva persistent tossuderia. Dedico la nostra obra al bon record de Segimon Serallonga, que ja havia dissenyat l'antologia junt amb Ricard Torrents i Bertrana l'any 1985. És un plaer que tant ell com Kálmán Faluba, pare de la catalanística hongaresa, hagin aconseguit que si més no l'antologia de la poesia hongaresa del nou mil·lenni hagi pogut aparèixer.

una visió històrica de la civilització occidental des de la perspectiva de la figura mítica i real del rinoceront.

34. «La magistral dramaturgia del to monològic destaca nítidament de la llum filtrada personalitat(s) que viu(en) la vida sense sentir-s'hi del tot a casa, amb considerable desgana, maldant, gairebé sempre amb desorientació, per trobar respostes que es puguin donar a les grans preguntes. Al mateix temps, aquest ego escèptic és sobri, valent, té els ulls segurs i és capaç d'endurar les seves contínues derrotes amb una serenitat velada, almenys fins als límits, col·locats ben lluny, de la tolerància de l'intel·lecte, de l'ànima, del sistema nerviós» (Tamás Tarján, hong. Tarján Tamás).

SOBRE L'ÚLTIMA POESIA AMOROSA DE CARNER

Jordi CORNUDELLA

Poeta i editor

1.

Quina comoditat més temptadora, mirant-ho des de la nostra perspectiva quasi centenària, fer net i fondo el tall entre *La inútil ofrena* (1924), compendi de la poesia amorosa de la llarga joventut barcelonina de Carner, i *El cor quiet* (1925), primera fita en l'assenyament definitiu d'una maduresa oberta a horitzons canviants arreu del món. Els títols mateixos dels dos llibres sembla que ho facin pensar: al capdavant, les ofrenes eròtiques de joventut podem creure-les inútils perquè no han quallat en res de perdurable més enllà dels poemes, i si el cor després s'ha aquietat és perquè ha sabut desfer-se, per fi, del vell joc dels afanys i els neguits més o menys passatgers. Fins i tot podem pensar que el mateix Carner dóna peu a adoptar aquest biaix quan parla de les seves dues edats al prefaci de *Llunyania* (1952). Però aquesta manera de contraposar el sentit dels dos llibres, i d'atorgar-los el respectiu valor de tancament i obertura de dues etapes ben descompartides, és naturalment una construcció de la biografia literària del poeta i no té correspondència en la biografia real dels poemes i dels volums que els apleguen. El mal seria que aquesta comoditat esquemàtica ens emmascarés un fet que em sembla innegable: que la poesia amorosa de Carner no té tres sinó quatre moments àlgids, plasmats cadascun en un cançonet. Hi ha el moment que culmina en *Verger de les galanies* (1911), el que culmina en *La paraula en el vent* (1914) i el que culmina en «La font esquerra» (la segona part de *L'oreig entre les canyes*, 1920); però *La inútil ofrena*, al mateix temps que antologa i tanca aquest triple cicle eròtic de la primera dècada de plenitud carneriana, també n'obre un de nou, que no culmina en cap recull equiparable als tres precedents però que s'epitomitza tardanament en el cançonet «El branc de les vuit fulles», Flor Natural als Jocs Florals de Barcelona del 1933.

La inútil ofrena no va ser la clausura premeditada d'una etapa preterida sinó la solució d'última hora que es va empescar Carner per sortir d'un trencacolls en què ell mateix s'havia entrampat. El llarg procés de preparació del llibre va consistir en una metamorfosi perfecta: sense que l'editor se n'acabés de fer del tot el càrrec fins que la substitució ja estava feta, el que hauria d'haver sigut un volum de poesies completes del període 1901-1910 es va convertir en una antologia de poesia amorosa centrada en el període 1911-1920 (de *Verger de les galanies* a *L'oreig entre les canyes*, passant per *La paraula en el vent*), amb només sis poemes anteriors al 1910 (d'un total de cent setanta composicions) i amb trenta-tres poemes mai abans recollits en llibre que allarguen la data final més enllà del 1920 i confereixen a l'última part un caràcter d'estricta novetat.

Carner, establert a Gènova des del març del 1921, tornava sovint a Barcelona. En una d'aquestes tornades, el març del 1923, va deixar a l'Editorial Catalana un original encara incomplet i sense títol del que quinze mesos després seria *La inútil ofrena* (i que l'editor segurament es pensava que eren les *Poesies 1901-1910* que havia anunciat a la premsa i als subscriptors de la Biblioteca Literària el mes de gener); això ho sabem per la correspondència amb Joan Estelrich. En aquella mateixa estada barcelonina, sabem per *La Veu de Catalunya* del 8 de març que Carner va fer a l'hotel Ritz «una lectura de poesies del llibre en premsa *Les Nits*»; per força ha de tractar-se, almenys *in nuce*, del llibre que al cap de vint-i-set mesos acabaria sent *El cor quiet*, que s'obre amb una secció titulada precisament «Les nits» (i als Jocs Florals del 1922 Carner ja havia guanyat un 'Premi extraordinari creat pels Mantenedors' amb el díptic «Poemes de la nit», que aplega els que serien el primer i el cinquè poemes d'aquella secció). Així doncs, la primavera del 1923, mentre entregava a l'editor els primers materials per al volum del 1924, Carner ja presentava en un recital les primícies del volum del 1925. Realment, el tall entre les dues obres no era tan net ni tan fondo com ens podia semblar, ni tan sols en els termes cronològics més elementals.

I de tall no n'hi devien endevinar cap, esclar, els lectors de *La Veu de Catalunya*, on Carner divulgava molts dels seus versos. Vint-

i-tres dels trenta-tres poemes finals de *La inútil ofrena* van aparèixer al diari entre el 27 de desembre del 1921 i el 13 de gener del 1924 (sis més hi havien aparegut entre el 1913 i el 1916, tres havien sortit en altres periòdics i un era inèdit); i en aquest mateix període de poc més de dos anys es van estampar a les mateixes pàgines de *La Veu* trenta-set dels vuitanta-tres poemes que formarien *El cor quiet*. De vegades hi sortia un poema sol, però sovint eren més d'un, aplegats sota un títol comú de rang autorial i d'aire carnerià («Poemes menors», 24.03.1921; «Cançons de llogarret», 26.01.1922; «Fruïtar florit», 24.03.1922; «L'amor a la tardor», 6.10.1922; «Els tres altars», 4.07.1923; «Poemes d'amor», 13.01.1924) o bé aplegats sota un descriptor neutre i impersonal (cinc vegades, per exemple, és «Poemes», i quatre vegades «Dos sonets»). El 3 de juny del 1922, sota el títol comú «Tres poemes» apareixen «A una oreneta», que anirà a parar a *El cor quiet*, i «A uns dits» i «Dues roses», que aniran a parar a *La inútil ofrena*. El 12 d'octubre del 1923 el títol comú és «Dos sonets»: «Les roses i els ulls» formarà part de *La inútil ofrena* i «Idil·li» formarà part d'*El cor quiet*. En tots dos reculls, doncs, hi ha algun poema que és bessó d'origen (o almenys de bateig públic) d'algun poema de l'altre llibre.

2.

Quan va aparèixer *La inútil ofrena* (la novetat s'anunciava a *La Veu de Catalunya* el 9 de juliol del 1924), Carner acabava de saber que el seu nou destí consular, després de tres anys llargs a Gènova, seria San José de Costa Rica. Hi va pendre possessió el 10 d'octubre d'aquell any i s'hi va estar sis mesos; mentrestant, al diari continuaven apareixent d'una banda articles literaris i poemes seus (la majoria recollits l'estiu següent a *El cor quiet*) i d'altra banda, a partir del 16 de desembre, gairebé una vintena d'articles d'ambientació tropical firmats amb el seu nom i algun més de firmat amb el pseudònim Bellafila. El 14 d'abril del 1925, quan es va publicar l'últim d'aquests articles (Carner hi parla del moment en què s'embarca en un vaixell alemany per tornar a Europa des de Puerto Limón), ell ja devia fer més d'una setmana que era a casa. L'endemà, 15 d'abril, *La Veu* es-

tampava en un lloc d'honor (una doble columna de la pàgina d'opinió, a la part superior de la dreta) el poema "Retorn", en què Carner es pregunta si la Barcelona a la qual ha arribat «més cellaespès i bru» que quan en va marxar encara conserva «l'anell d'esposalles l que encisà ma joventut»: qualsevol lector havia d'entendre per força que, després de passar quatre anys fora, Carner tornava amb el propòsit de quedar-se. El *D'Ací d'Allà* d'aquell mes d'abril li publicava dos poemes inèdits precedits d'una nota de benvinguda: «En Josep Carner, barceloní per excel·lència i per antonomàsia, ha tornat a establir el seu domicili a Barcelona [...] després de dos anys de vida genovesa i de sis mesos de vida centro-americana» («dos anys» és un error: al consolat de Gènova Carner se n'hi havia passat gairebé tres i mig). El setmanari humorístic *El Borinot* també donava la notícia en el número del 9 d'abril, i s'adreçava a Carner mateix per dir-li: «Benvingut, i que duri». Va durar tot just mig any. A primers d'octubre del 1925 Carner tornava a embarcar-se cap a Costa Rica.

Per alguna raó que no sabem, anticipant-se de poc a l'arribada de Carner, la secció «Pàgina Literària de *La Veu*» del diumenge 22 de març del 1925 (edició del matí, p. 5) i del dilluns 23 (edició del vespre, p. 4) contenia una doble ració de poemes inèdits seus. No era excepcional que a *La Veu* es publicuessin de cop quatre poemes de Carner, però sí que ho va ser la manera de presentar-los aquella vegada. El diari es componia a set columnes per a les informacions corrents; els articles d'opinió i les col·laboracions destacades, incloent-hi els poemes de la «Pàgina Literària», solien anar a l'amplada d'una doble columna. Quan dues col·laboracions poètiques s'inserien a la mateixa pàgina, el normal era disposar-les simètricament: una a la doble columna de l'esquerra i l'altra a la doble columna de la dreta, amb tres columnes simples de text entremig; és així per exemple com van sortir, a la pàgina 9 del diumenge 12 d'octubre del 1924, «El beat supervivent» de Carner (el poema de seixanta-cinc versos que tancaria la primera secció d'*El cor quiet*) i una «Invocació a l'amor» de J. M. López-Picó (vuitanta-quatre estramps «del llibre *Elegia*, d'imminent publicació», segons el diari): el poema de Carner a la doble columna de l'esquerra i el de López-Picó a la doble co-

lumna de la dreta, separats per les tres columnes simples que omple un article d'Alfons Maseres sobre la comtessa de Noailles. El que és singular de la «Pàgina Literària» del 22 i 23 de març del 1925 és que les dues col·laboracions disposades d'aquesta manera simètrica són del mateix autor: totes dues porten al peu la firma «Josep Carner». La doble columna de l'esquerra presenta el títol conjunt «Comiat» i s'hi agrupen dos sonets titulats cadascun amb un fragment del primer vers: “La nostra amor hauria vist...” i “Jo me’n porto el tresor...”. La doble columna de la dreta l’encapçala el quasi títol «Poemes» i conté una composició en quartets d’heptasíl·labs titulada “Una esperança tardana” i un sonet titulat, pel seu inici, “Llunyania...”.

Tenint en compte la disposició en què van aparèixer els quatre poemes, devem haver de pensar que Carner els havia enviat a *La Veu* en dues tongades, per al dia que anés bé imprimir-los, sense imaginar-se que acabaria sent el mateix dia per a totes dues: per un cantó, els dos poemes que ell mateix va agrupar sota el títol «Comiat»; per l’altre, junts o separats, els dos poemes que al diari van retolar amb l’etiqueta «Poemes». «Comiat» són dos sonets que plantegen una situació semblant de ruptura amorosa; l’enamorat s’adreça a la persona de l’estimada des d’angles diferents (el dolor de l’adéu i la renúncia en el primer sonet, l’altivesa de la repossecció des de la distància en el segon), però tot convida a llegir el conjunt com una mena de díptic. En canvi, els dos «Poemes» no semblen tenir res a veure entre ells, ni per la forma (quatre quartets l’un i un sonet l’altre) ni pel contingut (una benvinguda al desig en la maduresa, quan se suposa que ja n’ha passat el temps, en el primer cas, i una fantasia macabra sobre la impossibilitat física de l’amor de lluny, en el segon), o sigui que és probable que Carner no hagués tingut la intenció expressa que sortissin junts. Però no val la pena fer conjectures a partir de la manera com els responsables de la redacció de *La Veu* van decidir publicar uns poemes que amb tota probabilitat, diria, Carner els havia tramès des de Costa Rica, abans d’embarcar-se per tornar a Barcelona.

El segon sonet de «Comiat» (“Jo me’n porto el tresor...”) i el primer dels dos «Poemes» (“Una esperança tardana”) van quedar recollits, al cap de vuit anys, al següent llibre de versos de Carner, *El*

veire encantat (1933). Allà, “Jo me’n porto el tresor...” hi ha pres un títol propi, “El rapte invisible”, i Carner n’ha millorat uns quants versos; “Una esperança tardana” també ha quedat una mica més polit, amb retocs mínims a la primera quarteta i a l’últim vers. Són dues bones mostres de l’excel·lència de la poesia amorosa de Carner posterior a *La inútil ofrena*, recollides totes dues a la secció «Ofrena» del volum *Poesia* (1957).

No és el mateix cas del segon dels dos «Poemes», el sonet “Llunyania...”; que jo sàpiga, Carner no el va rependre en cap nova publicació. Tal com va sortir al diari, diu així:

LLUNYANIA...

Llunyania, pitjor que no la mort.
El meu espectre, a mi lligat encara,
no pot sotjar la dolça dona clara, —
hoste dels aires, en planyent deport.
No pot amanyagar-la en sa dissort
veient que el vel, com negra núvia, para
ni amb un cruixit fer-li girar la cara
o, entre la flama, il·luminâ un record.
Ni fer-li entendre, mentre el jorn s’escola,
que a cada passa, amb son vestit tremola
el meu desig que encara no defall;
que mes mans impalpables la receren
o que, esborrats i tot, mos ulls l’esperen,
supervivents al fons de son mirall.

La idea és forta. El primer vers l’expressa amb tota precisió (en amor, la llunyania és pitjor que no la mort) i la resta del poema la desenvolupa prenent al peu de la lletra la metàfora: l’enamorat que parla és un mort, i el seu espectre («hoste dels aires, en planyent deport»: el vers 4 és una aposició a l’«espectre» del vers 2, no pas a la «dona clara» del vers 3) no troba la manera de comunicar-se amb l’enamorada, que al segon quartet es posa (per ell, podem suposar) el vel negre del dol. A desgrat dels tercets, amb les imatges convinents que

ens presenten, el poema es ressent massa de la inversemblança de la fantasia macabra que l'articula. No costa d'entendre, em sembla, que Carner el desestimés.

En canvi, Carner va treure molt de suc del primer dels poemes d'aquella «Pàgina Literària de *La Veu*», el sonet “La nostra amor hauria vist...” amb què comença el grup «Comiat», encara que trigués més de trenta anys a tornar-lo a publicar.

3.

Transcrit tal com va sortir al diari, és aquest poema:

LA NOSTRA AMOR HAURIA VIST...

La nostra amor hauria vist, sortada,
per qui sap quins soleis i quins obacs,
el núvol rosa submergit als llacs,
fermat el sol ponent dins la brancada.
Però de tu me'n vaig, de ta abraçada
i de tos ulls altívols i manyacs;
el vent tirà per terra mos escacs,
mon glavi es romp, ma copa és trabucada.
Tot ho esgarrien els cruels destins,
que el que teixeixen damnen a l'esquing:
un últim poc de tu ma vista calca.
Sense esperó ni regna, el pensament,
en una rauxa d'ombra i de lament
com un corser de condemnat cavalca.

Quin poema més bo, trobo, fins i tot pels estàndards carnerians, sempre tan per sobre de tota mitjanía. I que característic, també; perquè els recursos que Carner hi posa en joc són tots típics del seu art. Per exemple, la naturalització de les troballes expressives: el predicatiu *sortada* del primer vers és perfectament inusual però es deixa entendre a la primera sense cap entrebanc (‘amb una mica de sort’, ‘si haguéssim tingut sort’), i el *calca* del final del primer tercet és aptíssim per fer-nos copsar la intenció en la mirada de l'enamorat, que prova de fixar per sempre, mentre la va perdent de vista, l'efígie

de l'estimada. O l'ús quasi emblemàtic de les estampes naturals: els *soleis* i els *obacs* del segon vers de seguida es veu que són alhora paratges del món i passatges de la vida ('en tota mena de llocs i de circumstàncies, tant favorables com desfavorables'), i les dues postals ponentines dels versos 3 i 4 al·ludeixen amb tota exactitud a la dolçor d'una plàcida vellesa compartida. També és molt freqüent en la poesia de Carner que se'ns carreguin de sentit correspondències que el poeta potser no buscava però que el poema indiscutiblement ha trobat: aquí, en quiasme, *ta abraçada* (v. 5) s'emparella amb el sol *fermat dins la brancada* (v. 4) mentre que *tos ulls altívols i manyacs* (v. 6) s'emparella amb *el núvol rosa submergit als llacs* (v. 3), i el joc d'equivalències en el pla simbòlic (*altívols-núvol, manyacs-rosa, ulls-llacs*) ens permet descobrir retrospectivament un segon sentit al vers 3: a més del valor literal de l'estampa (el núvol de la posta reflectit a l'aigua), ara el poema ens convida a entendre, si volem, que es tracta també de 'l'estampa del núvol reflectida en els teus ulls' (i potser no és del tot superflu que addueixi que Carner, a la ressenya d'*El mirall imaginari* d'Alexandre Plana que va publicar a *La Veu de Catalunya* al cap de cinc mesos de sortir-hi aquest sonet, el 5 d'agost, es refereix a «tants de paisatges vistos en el doble llac d'un esguard femenívol»). I esclar: també és del tot carneriana la consistència de la imatgeria; al final del segon quartet, els símbols cavallerescos dels escacs, el glavi i la copa (de sentit obvi: els escacs tirats per terra valen per l'abolició de totes les previsions que un hagués pogut fer-se; el glavi romput, per la incapacitat en què es troba de plantar cara; la copa trabucada, per l'anorreament de qualsevol possibilitat de satisfer-se el desig més viu) d'entrada ens poden semblar de farciment, però aviat descobrim que en realitat preparen la imatge arnaldiana del final (el pensament endut per un torrent d'angoixa que és com el cavall negre del comte maleït de la llegenda). I és en aquest final, per descomptat, on hi ha la força més forta, el xuclador més fondo del sonet: com si Carner l'hagués construït per fer-nos arribar al punt on pot donar-nos, de la manera més rotunda i convincent, la idea d'un desconsol tan furiós i terrible i dolorós que fa embogir. A més, l'al·literació (cinc síl·labes començades amb gutural sorda imitant el so

d'un galop a tot estrep) dóna a l'últim vers un caràcter obsessiu que no pot ser més pertinent.

Carner no va tornar a publicar aquest poema fins al 1957, a *Poesia*. És a la secció «Ofrena», i ara té títol propi:

DEPARTIMENT

La nostra amor hauria vist, sortada,
per clarianes de recers obacs,
el núvol rosa submergit als llacs,
fermat el sol ponent dins la brancada.

I ja de tu me'n vaig, de ta abraçada
i de tos ulls altívols i manyacs:
és plena ma sendera de sotracs
i hi ha, al darrera meu, la nuvolada.

Cruels amb si mateixos, els destins
de la trama que ordiren fan esquinç;
no em pren virtut ni saviesa em falca.

Sense esperó ni regna, el pensament,
en una rauxa d'ombra i de lament
com en corser de condemnat cavalca.

És el mateix poema de passió devastada del 1925, el mateix poema que parla de dos destins que semblaven fets per entendre's i confondre's i de sobte ho ha esguerrat alguna cosa que els ha empès a la separació definitiva i l'ha forçat a ell a anar-se'n de la manera més dolorosa i més a contracor. Però també hi ha canvis, que semblen tots explicables per ells mateixos. Ara el vers 2 aprofita menys mecànicament que la contraposició soleis / obacs (que potser feia massa ostensible el reble forçat per la rima) les aptituds simbòliques del paisatge per evocar la possibilitat frustrada d'una llarga intimitat feliç ('[tu i jo sols] en recers poc exposats als altres però oberts a la llum'). Als versos 7 i 8, en lloc del salt a la imatgeria cavalleresca, se sosté la metàfora del primer quartet amb més estampes naturals ('el camí que m'espera és ardu però la maltempsada m'urgeix a emprendre'l'). I, al

primer tercet, la reformulació dels versos 9 i 10 permet prescindir del *damnen* del 1925, que potser quedava massa a la vora del *condemnat* del final, i al vers 11 l'última visió extàtica de l'estimada se substitueix per una idea més apta com a pont cap al segon tercet ('no hi ha res que em doni la força que em caldria ni cap reflexió que em serveixi d'ajut o de consol').

A ultimíssima hora, quan a l'Editorial Selecta ja revisaven l'índex de títols on s'indica de quins llibres anteriors procedeixen tots els poemes inclosos a *Poesia*, en una carta enviada des de Brussel·les el 19 de novembre del 1957, Carner responia a una consulta que li havia fet Josep Miracle: «El sonet que fa “La nostra amor hauria vist sortada” tinc la impressió que forma part del *Veire encantat* (del qual, per tomballons de la meua vida, no tinc cap exemplar: si no l'hi trobés-siu, caldria declarar-lo no pas inèdit sinó, simplement, no aparegut en llibre)». La confusió s'entén si tenim en compte que són colla els poemes dels últims temps de Gènova i de l'etapa de Costa Rica que van anar a parar a *El veire encantat*, i que un dels que hi figuren és precisament el sonet que, al «Comiat» del 22-23 de març del 1925 a *La Veu*, feia parella amb aquest. Però potser també hi tenia pes la raó de fons que devia haver portat Carner no a esmenar sinó a fer del tot nous els dos versos finals del segon quartet i l'últim del primer tercet: que se n'havia servit en uns altres poemes que no es van publicar en aquell llibre però sí al mateix temps.

4.

El veire encantat va sortir immediatament abans del dia del llibre del 1933, que aquell any se celebrava el dissabte 22 d'abril. Dues setmanes després, el diumenge 7 de maig, Carner guanyava la Flor Natural als Jocs Florals de Barcelona amb el grup de poemes «El branc de les vuit fulles», reproduït a la premsa el dimarts 9 de maig (íntegrament a *La Publicitat* i *La Vanguardia*, i parcialment només a *La Veu de Catalunya*, que el 1928 havia deixat de ser el diari de Carner). *El veire encantat* i «El branc de les vuit fulles», doncs, van sortir alhora a trobar lectors, i es dona el cas que també comparteixen proximitats d'origen.

El veire encantat presenta, sense cap divisió intermèdia, un seguit de setanta poemes que es deixen llegir, i fins i tot es fan llegir, com si estiguessin disposats en tres trams. Després de la “Cançó de flabiol” que fa de proemi al conjunt, el primer tram són una vintena de poemes sense cap nexa d’unió gaire aparent, tret de la vena eròtica que vuit o nou fan manifesta; el tram ens condueix fins a una mena de tríptic geogràfic: tres sonets que, per poc que coneguem la vida de Carner, no podem deixar de posar en relació amb el seu itinerari al cos consular espanyol: “Cementiri italià” ens remet a l’etapa genovesa, “Passades les Açores” ens parla del retorn de Costa Rica i “Serrells interminables” ens passeja per França (després de Costa Rica, Carner va ser cònsol més de cinc anys a Le Havre; quan va sortir *El veire encantat* feia vuit mesos que ho era a Hendaia). Dos sonets més (una estampa de posta tardoral i una altra de matinal) assenyalen el pas al tram central del llibre, que és el més ampli. La vena eròtica hi desapareix; el que llegim és un llunari típicament carnerià, un cicle complet de les quatre estacions, amb la particularitat que aquesta vegada la rampa de la primavera és curtíssima, tot just un parell de poemes, i que passem amb més deteniment del que és habitual per l’estiu (vuit o nou poemes) per instal·lar-nos a la tardor ben bé quinze poemes, abans dels quatre de l’hivern que ens tornen a l’inici de l’anyada: per això en la memòria de molts lectors *El veire encantat* és sobretot un llibre tardoral. Els últims onze poemes del tram de sortida del volum es descomparteixen netament en dues codes: una de cinc poemes diguem-ne transatlàntics i una altra de sis retrats diguem-ne amorosos de figures femenines; parant-hi bé l’orella, a l’últim poema mariner (“Cançó de rem per a la nit més negra”) i al primer poema femení (“Les ferides cloent-se...”) encara hi podem sentir ressons d’una de les fibres de la vena amorosa del primer tram.

Aquesta vena comença amb el segon poema del llibre, “Missenyora malalta”, i acaba amb el que fa disset, “Cançó de Lisandre” (i encara es remata, de fet, en el poema que fa vint, “Encontre”: una al·legoria que presenta la trobada, un capaltard, d’«el Desig acabat i l’Esperança inútil i la coixa Senectut»). “Missenyora malalta” i “Cançó de Lisandre” són dos poemes molt diferents però entre ells

hi ha una relació expressa que no podem deixar de tenir en compte. El primer, que havia sortit a *La Veu de Catalunya* el 28 de gener del 1926, diu així en el volum del 1933 (hi ha tres versos canviats respecte a la versió de set anys abans):

MISSENYORA MALALTA

Quina metzina estranya, senyora, emmaleïa
el vostre cos, quin aire baté el roser florit,
que aneu esgarriada entre la llum, de dia,
i sou com sentinella monòtona, de nit?
Adés resteu llunyana, adés amb daga impia
vós us feriu amb cada paraula que heu sentit:
us sembla cada fressa d'un traïdor que espia...
D'un glop poguéssiu beure cad' hora de neguit!
Ah, jo us trobés un' ombra com pluja fina i fresca,
xarops de confiança més dolços que una bresca,
coixí de desmemòries, que fes la testa lleu!
Esteu malalta, esteu malalta, missenyora;
i com arreconant-se, mon pànic us adora.
Els vostres ulls són dos falcons entre la neu.

El sonet no pot ser més transparent. El tractament de vós i l'apel·latiu «missenyora» ens poden semblar recursos de distanciament galant però no dissimulen el conflicte emotiu fondo de què neix el poema. (Per de comptat, parlo dels poemes i de com diuen el que diuen, no pas de la biografia de Carner; però que l'arcaïtzant «missenyora» per a ell era naturalíssim no ho podem dubtar: en la correspondència d'aquells mateixos anys vint amb Jaume Bofill i Mates, l'amic de l'ànima amb qui feia molt que es tractaven de tu, la manera de referir-se a les dones de casa és sempre anteposant un «Madona» o un «Missenyora» al nom propi: pot semblar una paradoxa, però una cortesia tan teatral el que revela abans que res és familiaritat de tracte.) Els quartets descriuen el que passa sense fer embuts però posant-hi, a través precisament de la dicció cortesa, molta càrrega d'afecte: la dona del poeta està malalta, demacrada de cos i pàl·lida de cara (és així com hem d'entendre la metàfora tradicional del roser

al segon vers, lligant-la amb la neu del final), però el transtorn que pateix és més aviat psíquic. La llum del dia la destarota, de nits no dorm, malinterpreta el que sent per fer-se mal a si mateixa, sospita de tothom, les hores se li fan eternes de pur neguit. Al primer tercet, els remeis que ell desitjaria procurar-li inclouen «xarops de confiances» i un «coixí de desmemòries» que li permetés dormir en pau, oblidant les angoixes; per tant, hem d'entendre que el transtorn que ella pateix té a veure amb la desconfiança i amb el record persistent d'algun tràngol. El segon tercet ens parla, per fi, d'ell: adora la seva dona tot i que en l'estat present li té pànic. És un pànic com el que deu tenir la presa d'un rapinyaire: l'últim vers, memorabilíssim, ens diu que en els ulls d'ella, que el miren des de la seva cara pàl·lida, ell hi veu «dos falcons entre la neu».

Els recursos de distanciament per no grapejar el fons d'on deu néixer el poema són encara més severs a la “Cançó de Lisandre”, que va sortir al *D'Ací d'Allà* de l'octubre del 1925, tres mesos abans que “Missenyora malalta” a *La Veu*. Hi ha, per començar, l'argúcia mimètica: el títol ens indica que qui parla és un dels protagonistes del *Somni d'una nit d'estiu*, tot i que del *Somni* la cançó de Carner no en treu pràcticament res que no sigui el nom del personatge; a la comèdia de Shakespeare Lisandre «traeix» transitòriament el seu amor per Hèrmia i s'encapritxa d'Helena com a conseqüència d'un error en l'administració d'un filtre amorós, però la situació de seguida es restableix, sense retrets ni amenaces de ruptura com els que la cançó de Carner pressuposa per part de l'enamorada. L'altre recurs de distanciament, lligat amb la tria del personatge d'una comèdia antiga, és la dicció, que estraça ostentosament una llengua arcaica, amb formes verbals tan estridents com el present d'indicatiu *ameu-me* ('m'ameu', 'm'estimeu'), el perfet de primera persona del singular *fiu* ('vaig fer') o l'infinitiu *occiure* ('occir', 'matar'). Tal com va sortir a *El veire encantat* (amb quatre canvis de detall respecte a la versió del *D'Ací d'Allà*), el poema és aquest:

CANÇÓ DE LISANDRE

Jo us he traïda, amor, poncella clara.
Pecat! I vós — pecat! — voleu fugir.
Però ens estreny algun lligall diví.
Jo encara us am, i vós ameu-me encara.

Jo us he traïda, amor, poncella clara.
Esment no feu ben clarament de re.
Una lluror, un' ombra i un alè,
i tot us brunz i tot us desempara.

Jo per desesma flacament traïa,
no per un brau daler que fos en mi.
I ara vós, durament, voleu fugir
i espurnen vostres ulls de ferotgia.

Ai! Amor en trontoll, guanya virtut.
Sols occiure'l podran, clara donzella,
en vós no greuge, sinó fe novella,
en mi no fe novella, lassitud.

Mentre vós em dardeu, poncella clara,
ulls de falcó, i em plagui de tremir,
és que ens estreny algun lligall diví.
Jo encara us am, i vós ameu-me encara.

El crescendo argumentatiu em sembla admirable. Al primer quartet, Lisandre reconeix la seva responsabilitat en la traïció, però dóna a aquest tort la mateixa gravetat que al fet que ara ella, traïda, el vulgui deixar; tant la traïció com la fugida són pecat perquè l'amor que els uneix és diví. Al segon quartet el noi prova de difuminar la seva responsabilitat amb les vaguetats de sempre (però molt ben dites): no sabia què feia, són coses que passen i ni te n'adones que t'hi trobes al mig. Al tercer quartet fa per maneres que la decisió que ha pres ella de deixar-lo sembli pitjor que la traïció prèvia d'ell: al capdavant, ell la va traïr per debilitat i en canvi ella és ferotge en la seva duresa. A la quarta estrofa recorre a l'autoritat sapiencial: acceptant que

l'amor en surt reforçat quan se'l posa a prova, que és el que vol dir la màxima «Amor en trontoll, guanya virtut», llavors l'amor d'ells dos, amb l'episodi de la traïció, s'ha fet infrangible: el d'ella no el podrà matar cap greuge (perquè el greuge ja l'ha patit i ell dona per entès que l'ha superat) sinó únicament un nou amor, una «fe novella» en què ella es deixés atrapar, i el d'ell no el podria matar cap nou enamorament (perquè no s'enamorarà de ningú més, esclar) sinó tan sols la fatiga (que no arribarà mai, esclar, si ella li fa prou cas). Fins aquí l'argumentació és astutament capciosa, però a l'estrofa final hi ha un ressò que confereix un aire fondo de seriositat al joc del poema. Els dos primers versos d'aquest quartet («Mentre vós em dardeu, poncella clara, l ulls de falcó, i em plagui de tremir», o sigui: 'Mentre vós em llanceu com un dard els vostres ulls de falcó i jo estigui content que això em faci tremolar') és impossible que no ens portin tot d'una a la memòria el final de "Missenyora malalta" («mon pànic us adora» i «Els vostres ulls són dos falcons entre la neu»). En conseqüència, ens hem de fer càrrec que la desconfiança i els mals records que afligeixen la dona a "Missenyora malalta" per força han de tenir a veure amb una infidelitat semblant a la que reconeix Lisandre. Carner va procurar fins al final que els lectors establíssim aquest lligam.

El 18 d'agost del 1926 havia aparegut a *La Veu de Catalunya* "A una malalta", un poema en tres quartetes de tema idèntic al de "Missenyora malalta", i al *D'Ací d'Allà* del novembre del mateix 1926 encara n'havia sortit un tercer, el sonet "Malaltia", que Carner no recuperaria fins al 1966, a *El tomb de l'any* ("A una malalta en primavera"). Per bé que arribessin als lectors espaiats al llarg d'onze mesos, ningú que els llegeixi pot tenir cap mena de dubte que tots tres poemes responen a un mateix moment. El segon és aquest:

A UNA MALALTA

Amb una mica de so de fulles,
amb un murmuri d'alè de vent,
voldria fer-vos una cantada,
més de puntetes que el pensament.

Una cantada que escamparia
de mals i penes tot l'enfilall,
i us donaria, per encantària,
un son de noia després del ball.

I us llevaríeu, en despertar-vos,
tan oblidada del sofriment,
que estrenyeríeu, saltant de joia,
tota una garba de sol batent.

I el tercer és aquest altre (als versos 2 i 11 escric *bec*, però al *D'Ací d'Allà* hi deia *béc*):

MALALTIA

L'ocell que riu del vesp i de les bales
et feria de cop, amb bec ardit,
i va fer, sota l'ombra de ses ales,
d'un manat de setmanes una nit.
Mut, no pas garlador com les cucales,
fit, no com els tudons espaordit,
ell viu ferotge del sospir que exhales,
i té un ull vigilant, l'altre adormit.
Ses urpes donen el roent desvari,
son pes és un ofec imaginari
i forfolla son bec en el teu cor.
Que a fugir matusser no trigui gaire
d'una finestra oberta, un llit enlaire
i el sol que empaita amb les sagetes d'or.

A cap lector avesat als hàbits de Carner no li deurà sorprendre que, quan va confegir *El veire encantat*, triés un sol dels tres poemes de la malalta; és clar que presenten massa concomitàncies per anar junts al mateix recull. I segur que una de les raons que el van fer decantar-se per “Missenyora malalta” té a veure amb la decisió d'incloure-hi també “Cançó de Lisandre”: amb la companyia del sonet, que convida a identificar l'estimada de Lisandre amb la senyora malalta, la

cançó té el mateix sentit que anant tota sola, per dir-ho així, però és evident que guanya significació; no parlo de significació personal, que probablement també en tenia però no ens concerneix, sinó de significació de cara a la lectura: és la relació entre tots dos poemes el que ens empeny a situar-los en un camp d'experiència precís i a veure-hi el conflicte emotiu fondo que revelen.

No tenim indicis sobre quines raons devien moure Carner, a l'hora de confegir la secció «Ofrena» vint i tants anys després d'*El veire encantat*, a canviar la tria, però el fet és que ara, en lloc de “Missenyora malalta”, va optar per “A una malalta”. I no va situar el poema a distància sinó immediatament després de la “Cançó de Lisandre”, titulada ara “Ària de Lisandre”: aquest cop Lisandre i la malalta van seguits, fent parella. A més d'introduir algun mínuscul retoc en “A una malalta”, Carner hi va afegir entre parèntesis una quarta estrofa en alexandrins, que condensa elements del segon quartet i dels tercets de “Missenyora malalta”:

(¡Oh qui us servís en ombra, com una pluja, fresca,
coixí de desmemòries que us fes la testa lleu!
Que, amb vós mateixa irada, feu contra vós juguesca:
els vostres ulls són dos falcons entre la neu.)

A *Poesia*, doncs, “A una malalta” acaba així, incorporant una mica de “Missenyora malalta” i malfontent els dos vells poemes en un de sol. El cas no té parió en tot el volum; si que hi ha dos poemes de *La primavera al poblet* que s'ajunten en un de nou, però ho fan com a seccions distintes (“Portal de la primavera” I i II) i conservant-se sencers tots dos. En “A una malalta”, respecte a les tres quartetes originals, la cua afegida suposa un canvi de mètrica (de 4 + 4 a 6 + 6), d'esquema de rimes (ara també rimen els versos femenins, i no únicament els masculins), d'entonació (i no sols per la frase exclamativa: és sobretot pel canvi de mode verbal) i de patró sintàctic (d'estrofes amb unitat oracional i parataxi simple passem a una estrofa amb tres oracions i subordinades complexes); tot plegat fa un efecte barroer, improvisat, molt poc carnerià. Per explicar-nos-ho és

possible que hàgim de pensar que Carner va tenir raons fortes per renunciar a “Missenyora malalta” i per això es va decantar per “A una malalta”, però que alhora va creure imprescindible de salvar-ne l’últim vers, el dels «dos falcons entre la neu». Aquesta preservació és indiscutiblement un guany, però per mi és obvi que amb l’afegitó el poema com a tal hi surt perdent de mala manera. Ara: que Carner estigués disposat a pagar aquest preu per estampar el vers dels «dos falcons» ben a la vora dels «ulls de falcó» que canta Lisandre té si més no dues implicacions clares. D’una banda, que no volia que ens passés per alt el lligam que unia des del principi els poemes de la dona malalta i la cançó de Lisandre; d’altra banda, que ja li anava bé que, si volíem, veiéssim en aquest personatge una transposició de si mateix («Thou, thou, Lysander, thou hast given her rhymes...», diu el pare d’Hèrmia a l’inici del *Somni d’una nit d’estiu*). Però segurament aquest és un d’aquells punts que no acabarem d’aclarir mai, per més voltes que hi donem.

En qualsevol cas, a *El veire encantat* “Missenyora malalta” i “Cançó de Lisandre” tiben el fil que embasta els altres sis o set poemes d’amor del primer tram. No és el fil de la infidelitat, sinó més aviat el de la tensió inconciliable entre el seny i el desig: un vell tema carnerià que, després de *L’oreig entre les canyes*, sovint s’encén amb colors rabiosament càlids o s’enfosqueix amb tons que tiren a llòbrecs. Perquè en els poemes que escriu a partir dels quaranta anys, o des de poc abans, Carner sembla més donat que mai a explorar els cantons foscos de tots dos extrems, tant la rauxa irresistible i els estralls abassegadors del desig com les renúncies i la desolació que acompanyen sovint el camí del seny. L’onzè poema del llibre, “Una esperança tardana”, ho planteja amb delicadesa: el seny és un ocell tancat en una gàbia, i potser algun cop, encara que ja no siguem al migdia de la vida sinó al caient de la tarda, val la pena obrir la porta perquè voli. El quinzè poema, “El rapte invisible”, a part de l’orgull amb què ell hi afirma el seu amor possessiu per ella a desgrat del trencament i la distància, també exposa una de les possibles conseqüències de fer prevaler el desig per sobre del seny: el que queda de la passió frustrada és únicament «esca de rimes i llavor de faules».

(Al volum del 1933, “El rapte invisible” és a la pàgina 27; a la pàgina 26, que amb el llibre obert hi queda acarada, hi ha un altre sonet, “Preservació”, que el 1957 pendrà un caire més genèric però que en aquesta versió també parla específicament «del desig perdut» i de la conveniència d’assumir el dolor sense fer cas «dels crits de la folia», renunciant tant a «voler conhort» com a «fer retret» i buscant la serenitat de portar «un dol secret».) Hauria sigut perfectament natural que, al mateix fil tibant que travessa el primer tram d’*El veire encantat*, hi haguessin quedat embastats els altres poemes que, amb “Una esperança tardana” i “Jo me’n porto el tresor...” (“El rapte invisible”), van aparèixer a la «Pàgina literària de *La Veu*» el 22 i 23 de març del 1925: “La nostra amor hauria vist...” (“Departiment”), si Carner no l’hagués fet servir de llavor per a dos poemes d’«El branc de les vuit fulles», o “Llunyania”, si n’hagués volgut salvar alguna cosa més que una sola rima.

5.

«El branc de les vuit fulles», que es pot llegir en aquest mateix número de *Reduccions*, va concórrer als Jocs Florals amb el lema *Me quoque pectoris ... tentavit furor*, un fragment de la sisena estrofa de l’oda setzena del llibre primer d’Horaci convenientment manipulat per al cas. Horaci diu: «Refrena’t: en la tendra joventut, a mi la rauxa també se’m va endur i em vaig donar com un boig als versos d’invectiva»; Carner escapa el text i li fa dir únicament: «A mi la rauxa també se’m va endur», i el context fa que sigui, naturalment, una altra mena de rauxa: no el rampell de la invectiva poètica sinó l’arravatament de la passió amorosa. Però el cançoneret, més enllà d’aquest tema genèric que n’assegura la cohesió, no busca la unitat sinó la diversitat: són vuit composicions totes elles estròfiques però cadascuna amb un patró formal diferent, i són vuit poemes d’amor però cadascun amb un motiu específic propi, sense lligams aparents que ens convidin a provar de llegir-hi una història.

Es pot dir que “La lletra imaginària” (I) és una fantasia lírica sobre la fantasia eròtica i la persistència del desig. Ell ja és vell, però «l’hi-vernenc ultratge» no l’afecta (el paisatge estacional de l’inici té, com

sempre, un valor addicional com a indicador d'edat); la «missenyora» a la qual adreça la carta imaginària és una coneixença casual amb qui de tant en tant es creuen i intercanvien mirades que a ell li semblen brindis, però amb prou feines cal que existeixi: és poc més que l'espurna necessària per encendre el foc del desig. (Aquesta és l'única de les vuit fulles del blanc que tracta de vós la dona adreçada; en els altres poemes és sempre un tu, menys en el poema VII, en què no hi ha segona persona.) Les argúcies del discurs de seducció culminen a la setena estrofa, que, reblant el clau del vers anterior («es besaran nostres sospirs només»), insisteix per tranquil·litzar-la que la cita en l'impossible que ell li proposa exclourà els tractes físics, i això ho exposa (expressament, esclar) en els termes més explícits; parafrasejats prosaicament, els quatre versos de l'estrofa diuen: 'I no caldrà que us deixeu anar els cabells rossos, ni que us destapeu un pit per oferir-me el mugró, ni que ens deixem endur per l'excitació que sempre ens entabana, ni que arribem a la petita mort de l'orgasme'. La primera frase del quartet («I no caldrà que us decotxeu, senyora, l la testa d'or») juga amb un codi d'època molt present en Carner però que està en desús de fa temps, i sense reconeixement del desig a la penúltima estrofa («Amb burxons més sobers que les espases l allibero calius, encès com ells») ve la confessió que, per als somnis d'aquella nit, ell farà «el senyal de vostra cabellera», és a dir que li indicarà que es deslligui els cabells (a *Poesia* el vers és encara més explícit: «desfermareu la vostra cabellera»); la contenció que li ha promès en la trobada imaginària desapareixerà en el somni, i s'abandonaran l'un per l'altre a l'imperi carnal del desig.

“Els pressentiments” (II) són als antípodes de la fantasia lírica. La comparació no expressa però latent entre l'estampa natural de la primera estrofa i els tractes personals de la segona s'estableix mitjançant un concepte quasi gongorí: hem de fer l'esforç d'adonar-nos que als ratpenats, per una altra via metafòrica, els escau la designa-

ció «auguris de nit» tant com als foscos pressentiments que hi ha en nosaltres, amagats al fons de la consciència. L'elaboració del concepte (la percepció indirecta dels auguris de nit a través de la seva ombra reflectida en l'aigua a la primera estrofa, o en els ulls d'ella a la segona) serveix per posar en evidència la inseguretat respecte als propis sentiments, o sigui la fragilitat en què tan sovint se sostenen les relacions amoroses.

“El brollador” (III) aborda un vell motiu carnerià: la idea que les impressions que rebem del món natural (en aquest cas, el so nocturn del brollador) depenen molt més de nosaltres que dels mateixos fenòmens que les causen. En termes de relació de parella, per contrast amb “Els pressentiments” (i, de fet, amb la resta del cançonet), les implicacions aquí són de bonança i placidesa.

A “Desempar” (IV) la implicació és exactament la contrària: el poemeta és el retrat desolador de com un gest afectuós d'ell cap a ella («mon cos et lliga i et bressola») es converteix en un testimoni concís i implacable del desamor.

“El bosc a l'hivern” (V), cas únic de combinació de versos blancs amb versos masculins rimats, comença amb una llarga descripció d'un paisatge hivernal de tons emocionalment neutres però convenientment amables, i apte per al recolliment; però la introducció dels termes emotius, al quintet final, és demolidora: el paisatge seria apàtissim per a la reconciliació («bo per al bes de més enllà del plor») si no fos que l'amor entre ells tenia molt de fatuïtat i no s'estimaven tant com semblaven dir els silencis d'ella i les cançons d'ell.

A “Després” (VI) tornem a un motiu molt freqüent en Carner: els efectes benèfics del desenamorament, que permet recuperar una relació no enterbolida amb el món circumdant. El punt pujat d'amaror, per contrast amb altres poemes semblants de joventut, el donen les estrofes tercera i quarta: ella prefereix la societat mundana (que la mirin i la remirin i que hi hagi bullici) més que no pas la intimitat amb ell, que de lluny s'imagina com abandona el llit i el mirall quan surt de l'habitació amb el vestit de festa. En aquest passatge, si recordem el sonet “Llunyania...” que he transcrit més amunt, ens pot sobtar que Carner n'aprofiti dues paraules portadores de rima (*defall*

/ *mirall*) en un context que no té res a veure amb el d'abans; és un recurs característic de l'ofici de rimar.

En aquest mateix ordre de coses (d'ofici Carner en tenia més que ningú) és encara més vistent la sorpresa que ens depara el sonet "La desesperança" (VII). Els versos 7 i el 8 reescriuen, en termes menys cavallerescos, els versos equivalents del sonet "La nostra amor hauria vist...": és indubtable que «Un fosc ocell el meu pitxer trabuca, l el vent tira per terra mos escacs» està fet a partir de «el vent tirà per terra mos escacs, l mon glavi es romp, ma copa és trabucada». Pel que podem intuir dels procediments compositius de Carner, és versemblant que un dels estímuls generadors dels quartets de "La desesperança" fos la reescriptura de la frase de la *copa* en la frase del *pitxer*, perquè el pas de *trabucada* a *trabuca* li fornïa una de les rimes (-uca), i l'altra (-acs) simplement va mantenir-la. I hi ha encara un altre element que podria ser indicatiu del lligam entre "La desesperança" i els temps de "La nostra amor hauria vist..." (a la meitat dels anys vint i a la ratlla entre Gènova i Costa Rica): abans la copa (de valors simbòlics que recauen en l'àmbit del desig personal) era simplement trabucada, i ara el pitxer (el símbol del gerro apunta a la felicitat domèstica) qui el trabuca és «un fosc ocell»; doncs bé, al tercer poema de la malalta és també un ocell («L'ocell que riu del vesc i de les bales», o sigui que no es deixa caçar perquè és intangible) el causant metafòric del transtorn que assola la dona i fa que desvariï, que es pensi que s'ofega i que se li remogui el cor. (A *El tomb de l'any*, al primer vers es transforma en «Un fosc ocell que no retien bales»: de nou «un fosc ocell».) Sigui com sigui, a "La desesperança" el motiu de la ruptura amorosa es manifesta amb més agror que mai («l'amor tornada impiadós rebuig») en el panorama de desfeta terminal que dibuixa el poema. Els tercets, amb la sensació de dol irreparable i el desig de mort a què condueixen la ferida al cor, la pèrdua de l'amistat, l'enviliment de l'amor «i l'alta branca del meu pi rompuda», són realment terribles.

L'altre vers suprimit a "La nostra amor hauria vist...", l'onzè («Un últim poc de tu ma vista calca»), el retrobem a l'inici d'"Esquinç" (VIII); també hi retrobem la rima *cavalca*, que prové del vers final

del mateix sonet. Si sumem això al fet que Carner n'havia tret també, per a "La desesperança" (VII), els versos dels escacs i el trabuquem (i que a «finí l'estona dels destins manyacs» havia aprofitat la rima de «i de tos ulls altívols i manyacs»), és temptador pensar que en algun moment s'havia resolt a prescindir del sonet publicat a *La Veu* el 1925; altrament, no n'hauria aprofitat tants elements per als dos poemes que el 1933 va disposar al final d'«El branc de les vuit fulles». (I si no fos per això segurament hauria inclòs "La nostra amor hauria vist..." a *El veire encantat*, com de fet ell mateix, escrivint anys més tard a Josep Miracle, suposava que havia fet. Però no podem anar més enllà d'imaginar aquesta possibilitat.) El vers incorporat com a primer d'"Esquinç", en qualsevol cas, també ha sofert un canvi: qui fa l'esforç de fixar l'última imatge de l'estimada ja no és, com el 1925, un sentit corporal (la vista) sinó una potència anímica (que podem identificar, esclar, amb la memòria). El poema estableix un contrast entre la manera continguda com ell ha afrontat el comiat, d'una banda («A l'ert adéu bé m'he pogut destrènyer»: 'He sigut capaç d'obligar-me a dir-te adéu amb rigidesa, sense perdre la compostura'), i d'altra banda la reacció d'ella, que ens descriu sense dissimular el despit que li provoca que en faci un espectacle per a les amigues que la van a veure («el plany la teva gorja ensenya», «el ploricó»); en canvi ell tria la solitud per cridar el seu dolor enfilat dalt d'una penya. La comparació entre la becada i el tord i les respectives maneres de sucumbir al tret que els mata dona la mesura de la fondària de l'esquinç: el que deixa enrere el protagonista del poema no és únicament una relació amorosa sinó una determinada manera d'enfrontar la vida sentimental des de la plenitud innocent («l'últim fogall de joventesa»).

No es pot pas dir, em sembla, que la idea de l'amor i els seus tràfecs que es desprèn del conjunt d'aquests vuit poemes sigui gaire ingènua ni gaire idíl·lica, i d'acomodatícia és obvi que no en té res. Com en els poemes de mitjan anys vint que s'hi relacionen, Carner té el coratge de mirar-se els sentiments, fins i tot els menys agradosos, amb plena lucidesa, i en parla obertament des dels antípodes del sentimentalisme.

Tots els poemes d'«El branc de les vuit fulles» van anar a parar, el 1957, entre els cent setanta-vuit de la secció «Ofrena», però abans Carner havia trobat la manera de tornar-los a difondre, per separat i amb graus diversos de revisió. Els números II, III i IV els va incorporar a *La primavera al poblet* (1935) amb levíssimes esmenes, però només “El brollador” (III) hi conserva el títol: “Els pressentiments” (II) i “Després” (VI) se sumen a la meitat dels poemes del volum que van sense títol (i potser per això seran els únics que, el 1957, tindran un títol diferent del que tenien el 1933: “Els pressentiments” passarà a dir-se “Comprovació”, i “Després”, que en la revisió perdrà una estrofa, passarà a dir-se “Solitud serena”). Els números I, V i VII (“La lletra imaginària”, “El bosc a l’hivern” i “La desesperança”) van aparèixer el maig del 1947 a la revista rossellonesa *Tramontane* (núm. 285) sota el títol conjunt «El branc d’hivern» i amb les mateixes lliçons del 1933, ortografia i errates al marge. Els números IV i V (“Desempar” i “El bosc a l’hivern”) Carner els va incorporar, revisats, al volum *Llunyania* (1952); a banda de les petites esmenes en el text, el títol del segon poema va perdre definitivament l'article inicial i va passar a ser «Bosc a l’hivern». Només el poema VIII, “Esquinç”, va saltar d'«El branc de les vuit fulles» a «Ofrena» sense cap publicació intermèdia (que jo conegui, almenys).

Que en uns anys de tantíssimes dificultats editorials Carner trobés la manera de publicar de nou aquells poemes demostra fins a quin punt comptaven per a ell; que no els tornés a publicar tots junts demostraria, si calgués, que no havien format mai un grup compacte: el cançonet amb títol propi va existir només de cara als Jocs Florals del 1933. Tampoc entre els cent setanta-vuit poemes de la secció «Ofrena» no hi surten junts ni en el mateix ordre; ni tan sols n'hi ha cap que estigui de costat amb un altre. El primer que hi apareix (“Esquinç”) ocupa la posició 98 (VIII) en la nova seqüència, i la resta es distribueixen al llarg de l'últim terç, a les posicions 121 (VI), 124 (V), 135 (III), 153 (I), 156 (IV), 160 (II) i 178 (VII). També és en aquest terç final de la secció on figuren els altres tres poemes que havien sortit a la mateixa pàgina de *La Veu de Catalunya* (22-23

de març del 1925): “Departiment” (“La nostra amor hauria vist...”)
 ocupa la posició 131, “Una esperança tardana” la 140 i “El rapte invisible” (“Jo me’n porto el tresor...”)
 la 172. No és estrany, perquè l’ordre d’«Ofrena» segueix *grosso modo* la cronologia dels llibres originals (primer els poemes que provenen de *Verger de les galanies*, després els de *La paraula en el vent*, després els de *L’oreig entre les canyes*, etc.); els poemes recollits per primer cop a *La inútil ofrena*, *El veire encantat* i *La primavera al poblet*, juntament amb els que es van incloure al programa de mà d’un concert-recital del 1927 que porta el títol *Sons de lira i flabiol*, es concentren tots a l’últim tram de seixanta-pocs poemes, enfilats amb els d’«El branc de les vuit fulles». Si a partir del 1920 Carner hagués seguit, com fins llavors, publicant-se ell mateix els llibres al ritme amb què ho havia fet des del *Llibre dels poetes*, no hauria sigut gens estrany que ens hagués donat un quart cançonero amorós equiparable als de 1911, 1914 i 1920; l’hauria pogut articular, almenys en part, al voltant del centre d’irradiació que es detecta darrere molts dels versos que va divulgar entre 1925 i 1926, que semblen néixer d’una experiència que per a Carner devia ser terriblement trasbalsadora i que va fixar en uns quants poemes que parlen de separació i fins de ruptura (començant pel «Comiat» del 1925), i en els poemes de la malalta, i després en alguns poemes de la represa (com “Les ferides cloent-se...”, publicat a *La Veu de Catalunya* el 30 de juliol del 1926 i recollit a *El veire encantat*). El cas és que el quart cançonero no va arribar a existir. El que més s’hi assembla és «El branc de les vuit fulles», que compendia temes vells i en presenta de nous, però l’última poesia amorosa de Carner no va quedar fixada en conjunt fins al 1957, en el tram final d’«Ofrena», enriquit encara amb algun poema posterior a la guerra civil.

No em vull entretenir a parlar de la distribució d’aquesta seixantena llarga de poemes perquè caldria entrar en consideracions sobre l’ordre de tot el volum *Poesia* i ens n’aniríem massa lluny, però sí que val la pena que em fixi en dos aspectes diferents de la qüestió. El primer té a veure amb el que deia abans de l’ofici. El 1925 Carner publica un poema (“La nostra amor hauria vist...”) en què hi ha, als

quartets, les rimes *obacs* / *llacs* / *manyacs* / *escacs*, i als tercets les rimes *calca* / *cavalca*. Aquestes dues últimes les aprofita a la primera estrofa del poema VIII del 1933 (“Esquinç”), que inclou les rimes *calca*, *falca* i *cavalca*; *manyacs* i *escacs* les aprofita per al segon quartet del poema VII (“La desesperança”), afegint-hi al primer quartet *sotracs* i *parracs*. Això sembla un indicatiu clar que, abans del 1933, Carner havia decidit prescindir de “La nostra amor hauria vist...”. Però, per sort, en algun estadi de la llarga preparació del volum del 1957 va decidir repescar-lo, ara amb el títol “Departiment”, i per tant va haver de substituir els versos que havia fet servir per als poemes VII i VIII del «Branc»: el vers dels *escacs* (que havia anat a parar al poema VII) el va substituir per un vers que acaba amb *sotracs* (una rima que ve precisament del poema VII: «es plany tota la casa de sotrac») i el vers de *calca* (que havia anat a parar al poema VIII) per un altre vers que acaba amb *falca* (una rima que ve precisament del poema VIII: «A tocar de l’abís, un boix em falca»). De manera que els dos poemes del «Branc» que aprofiten versos del 1925 li forneixen també, al seu torn, rimes per a la reescriptura del sonet en la forma del 1957. Com que tant la rima en *-acs* com la rima en *-alca* són infreqüents, és natural que atraguin la nostra atenció de lectors i que tendim més a recordar-les que no pas una rima fàcil; per atenuar l’efecte repetitiu que podria causar-nos l’observació massa propera dels rastres del seu treball d’orfebreria, el que fa Carner és separar al màxim els tres poemes dins la seqüència d’«Ofrena»: entre “Esquinç” (posició 98) i “Departiment” (posició 131) hi ha trenta-dos poemes que no ens deixen fixar en la repetició de les rimes *falca* i *cavalca*, i entre “Departiment” (posició 131) i “La desesperança” (posició 178) hi ha quaranta-sis poemes que no ens deixen fixar en la repetició de les rimes *manyacs* i *sotracs*. Tenir en compte aquesta mena de coses a l’hora de confeccionar els volums també forma part de l’ofici de Carner.

La segona consideració té a veure amb els finals de seqüència. *Verger de les galanies* (1911) acaba amb un poema de conformitat serena (“Darrerieria”: «Cerquem en nostre cor la romanalla | de cortesia, de parlar galant, | de la costum del bes y del encant | de sanglotar

quan la natura calla»...). *La paraula en el vent* (1914) acaba amb un to semblant (“La immortal”), reblat amb la satisfacció de la vida casolana, quan les dones se’n van al llit i «ara hem quedat els homes i podem esse’ amics» (“Mitja nit”). És la mateixa mena d’emoció de la vida familiar que convoca “El do”, el poema amb què es tanca «La font esquerpa», el cançoner amorós de *L’oreig entre les canyes* (1920): «Sóc al mig d’un pendís, i va colgant-se l quietament la llum del sol, tot just, l i no tinc melangia ni recança: l tot humilment, em sento el cor august». Fins al 1920, en la poesia amorosa de Carner hi ha desenganys i penes i recances, per descomptat, però diguem que el pes (almenys el pes final) recau en un aspecte lluminós de la vida emotiva. Quin contrast, en canvi, el final de *La inútil ofrena* (1924):

NUS, EREN DOS AMANTS

Nus, eren dos amants vora la mar serena.
 Venia la tardor i l’ombra queia als plans.
 El vent va fê un xiulet saltant per la carena
 i un remolí de fulles tirà contra els amants.
 Espaordits els dos van aixecar les mans;
 un fuet glacial els flagel·là l’esquena;
 llur boca és tota pols, llur cor es desalena
 i són de coloraina vestits, com mendicants.
 Lluí dins les parpelles dels dos una ira estranya.
 Ja finava la llum del cim de la muntanya.
 Van enlletgir-se, van envellir, matussers.
 Rancuniosament bescanviaren blasmes.
 I la nit sense estels engolí llurs fantasmes.
 Perduts entre la fosca no es van trobar mai més.

Carner ara no vol que sortim de la lectura amb un regust de confort sinó tot al contrari: procura que en sortim sacsejats de cap a peus. És la mateixa mena de sotragada final que hi ha a «El blanc de les vuit fulles»: imaginem quina impressió més diferent ens en quedaria si l’últim poema no fos “Esquinç” sinó “La lletra imaginària”, per exemple, o “El brollador”. En la poesia que Carner va escriure des-

prés de deixar Barcelona el 1921, la mena d'emocions confortables dels poemes finals de *La paraula en el vent* o *L'oreig entre les canyes* queden més aviat circumscrites a l'àmbit del «cor quiet», i l'àmbit eròtic de l'«ofrena» agafa uns tons més passionals i fins i tot més tràgics; en un llibre com *El veire encantat*, de plena maduresa, els dos corrents queden quantitativament compensats.

Josep Miracle, que des de l'Editorial Selecta va ser per a Carner un col·laborador cordial i competent durant la llarga preparació de *Poesia*, li havia escrit un dia anunciant que publicarien una antologia dels Jocs Florals de Barcelona (preparada per Octavi Saltor) i que dels poemes de Carner premiats en diverses edicions hi inclourien *La sacra expectació dels patriarques* (1903), *L'estranya amor* (1910) i *Poemes de la nit* (1922). La resposta de Carner, del 17 de febrer del 1954, inclou aquest paràgraf: «Em plauria que, si fos possible, s'inclougués en l'*Antologia dels J. F.* un sonet que es troba dins la sèrie premiada amb la Flor Natural en un dels primers anys del penúltim règim, sota la presidència de R. d'Abadal. No tinc ací els meus papers, que m'haurien permès de dar-li la data precisa». La sèrie és naturalment «El branc de les vuit fulles», els Jocs Florals presidits per Ramon d'Abadal en efecte van tenir lloc tres setmanes després del segon aniversari de la proclamació de la República, i el sonet, esclar, és «La desesperança» (VII). Per raons d'espai, la petició de Carner no va ser atesa, i això ens ha privat de llegir un vers esplèndidament baudelaيريà, perquè al cap d'uns mesos, quan encara creia que el sonet seria a l'antologia, va proposar en una nova carta a Miracle, «després de pensar-hi bella estona», que el primer vers («Es pon, lívid, el sol; el fred pelluca;») el canviés per aquest altre: «Es pon el sol com una freda cuca». Aquest intercanvi epistolar del 1954 demostra, si més no, que Carner tenia molt present el sonet «La desesperança» i un interès viu per donar-li difusió.

La demostració final del sentit fort que el poema tenia per a Carner és a *Poesia*, en què ocupa la posició de tancament de la secció eròtica «Ofrena». (A l'edició del 1957, per imperatiu del procés de composició del llibre, després de «La desesperança» encara s'hi va imprimir un altre poema, «L'estiu fecund al jardinet», desfent l'efecte

que Carner tenia previst per al final d'«Ofrena»; però això ja ho va corregir Jaume Coll en l'edició del 1992, traslladant el poema supernumerari a la secció «Lloc», on Carner volia que anés.) Si “La desesperança” ocupa aquesta posició final no és per cap raó cronològica: sabem que el sonet va ser escrit en algun moment que cal situar entre el març del 1925 (quan Carner va publicar l'antecedent “La nostra amor hauria vist...” a *La Veu de Catalunya*) i la presentació d'«El branc de les vuit fulles» als Jocs Florals del 1933; i sabem també que “La tardana serenada”, “Joc d'opostos” i “Deixa'm encara mirar”, els tres poemes que a «Ofrena» precedeixen immediatament “La desesperança”, són molt posteriors. A banda que els dos primers van ser inèdits fins al 1957, i que el tercer ho va ser fins al 1952 (*Llunyania*), només cal llegir aquests tres poemes excel·lentíssims, que parlen de la plenitud passada però també de la pervivència de l'amor i del desig en una parella que ja és a les tardanies, per adonar-se que han de correspondre per força a l'exili brussel·lenc, és a dir que han de ser posteriors al retorn de Mèxic el 1945. Si «Ofrena» es tanca amb “La desesperança” és perquè Carner va voler acabar la secció eròtica del seu llibre de llibres, que té moltíssim d'autobiografia literària, de la mateixa manera com havia acabat *La inútil ofrena* i «El branc de les vuit fulles»: amb el to desesperat i desesperançat d'un poema escruixidor, que ens planta imaginàriament al mig d'una casa que s'esfondra i el llança a ell al desesper de la intempèrie. A l'altura del 1957, quan Carner ja no tenia els quaranta-un anys del 1925 ni els quaranta-nou del 1933 sinó més de setanta, havent assumit les cicatrius definitives de la derrota civil i de l'exili, el retrat de l'ensulsiada del seu món íntim d'altre temps potser se li tornava més punyent que mai o li oferia sentits nous. Són molts, en qualsevol cas, els sentits que ens ofereix a nosaltres, lectors de *Poesia*. Posada al final de tot d'«Ofrena», la força simbòlica de «l'alta branca del meu pi rompu-da», i de la casa que es plany de sotrac quan hi truca la mà de la dissort, es va fer encara més poderosa.

UN EXERCICI D'ENTRETOCS.
Lectura d'«El noble do»

Joan Todó
Escriptor

¿Qui devia ser, Ada S. Glickman? Una recerca a Google no és de gaire ajut: a banda d'algunes referències bibliogràfiques a treballs historiogràfics sobre la classe obrera publicats als anys trenta del segle passat i una menció en un paper acadèmic de difícil accés, que la connecta a Agustí Bartra i d'altres escriptors catalans exiliats a Mèxic, sembla que l'únic que en trobarem és que, en algun moment, Josep Carner li va dedicar un poema, «El noble do»:

Puix m'heu lliurat, senyora, per amistat fidel,
un llibre de poemes del vell país del Cel,

me n'aniré, tot fent-ne girar les fulles grogues,
vora un estany, bessó del cel, cenyit de bogues:

allà seran els versos, al caire d'un safir,
fulloles i brotons al caire d'un sospir.

Ara que ja mon cap és esquitxat de cendra,
encara vull saber i encara desaprendre.

Dir molt en un mig dir, seria mon afany.
I perquè passi un signe de mi damunt l'estany,

em bastarà un palet molt lleu, color de rosa
(on, tota amagadissa, l'eternitat es posa),

perquè em dibuixi un ròdol — a penes nat, perdut —
en l'aigua del silenci i de la solitud.

(1992: 822)

El poema tanca la secció «Cor quiet» del volum *Poesia* i comparteix amb alguns dels poemes que el precedeixen una condició ben

concreta: hi és del tot perceptible, si més no d'entrada, el seu caràcter circumstancial, d'ocasió, com succeeix en «A Francina» (molt evidentment dedicat al naixement d'una néta) o en «Cançó d'una íntima diada» (que celebra un aniversari). Al llibre de 1925 que dóna títol a «Cor quiet», per altra banda, ja trobàvem una secció titulada «Les adreces», set poemes dedicats a naixements, morts, onomàstiques, casoris i a una amiga poeta, Maria Antònia Salvà. Aquí, es tracta de donar les gràcies a una altra amiga pel regal d'un llibre de versos. En certa manera, tots aquests poemes perllonguen una actitud present a *Auques i ventalls*: el poema que perd la sacralitat artística (l'aura, de fet; aquella aparició d'una llunyania) que habitualment el deslliga de qualsevol circumstància concreta i el situa en la transcendència, per tal de posar-se al servei d'una finalitat pràctica immediata, ja sigui commemorar una trobada familiar o agrair un present, ja sigui omplir un full de diari amb un entreteniment per als lectors. Serà per un bell excés, potser, que el poema s'alliberarà d'aquesta finalitat pràctica per elevar-se a l'altura de text artístic i justificar la seva inclusió en un recull adreçat al públic (aquella gent que no n'ha de fer res de les íntimes diades de la família Carner i que ni tan sols no sap qui era Ada S. Glickman).

A «El noble do» aquest excés resulta fins i tot localitzable: el novè vers ha estat citat tot sovint com una poètica carneriana. La pròpia sintaxi en permet la descontextualització: és l'únic vers del poema que forma una frase sencera i autònoma. Les altres tres oracions de què consta «El noble do» s'estendran al llarg de sis, de dos o de cinc versos, repartits en díctics aïllats, cadascun amb dos alexandrins. Els tres primers díctics, que formen la primera d'aquelles quatre oracions, ens donen aquella circumstància que dèiem: com que, «per amistat fidel», la senyora Glickman li ha regalat al protagonista «un llibre de poemes del vell país del Cel», aquest se n'anirà a gaudir-lo vora un estany. «Amistat fidel», escriu Carner, però s'adreça a la interlocutora en un català formal, des d'una distància que és potser l'essència de la cortesia. Des d'aquesta matisació de la distància, però, «El noble do» no tan sols comparteix amb «Cançó d'una íntima diada» o amb «A Francina» (amb aquest últim poema, com veurem,

comparteix alguna cosa més) la condició de poema de circumstàncies: també succeeix, en tots tres casos, com en «Les adreces», una de les seccions d'*El cor quiet*, que la circumstància té a veure amb la familiaritat o amb l'amistat, amb allò que uneix el poeta als seus pròxims, amb la seva comunitat.

Són poemes, per altra banda, del «país del Cel», l'imperi celestial de la Xina:¹ poemes xinesos com els que en aquella època Carner versionava al català i, tot provant de veure's al mirall d'incògnit, anava incloent a *Lluna i llanterna*; és per això que la millor manera de llegir el llibre que li ha donat la senyora Glickman, que possiblement és un volum de col·leccionista, potser una mica vell (té les fulles de color groc), potser difícil de trobar i per tant força valuós, serà a la vora d'un estany. Aquest estany, «bessó del cel, cenyit de bogues», per on passa un airet que mou fulloles i brotons, conté potser tota la suggestió necessària per connectar-lo amb la poesia xinesa, tan atenta als moviments de la natura, que Carner en aquell moment estava versionant.² Perquè «bessó del cel», en aquest quart vers que fa

1. A banda que ho indica Dolors Oller (2020:36), ha calgut que Manel Ollé em recordés això, justament: que «imperi celestial» era una forma de referir-se a aquest país. Al cap i a la fi, ell mateix havia estudiat la relació de Carner amb la poesia xinesa (Ollé 1995 i 2021).

2. A *Lluna i llanterna*, en la seva configuració definitiva, hi trobarem «Collint bogues», un anònim del segle XV, el llac dels poemes «Un somrís», de Uang Txi, «Les perspectives» de Hsu Pen, «El pavelló de porcellana», de Li Po, o de «L'estany dels corbs», de Wang Tsi-Fu, que per altra banda Carner gira en un seguit d'alexandrins aplegats. A «El noble do» hi ha, encara, un altre ressò de LLUNA I LLANTERNA, la rima (*fidel, cel*) del primer díptic, que retrobarem a «El neguit inútil» (1992: 997), de Li Po:

lliurant, inútil, com ofrena al cel
de mos poemes el perfum fidel.

O també a «Desfavor» (1992: 1002), de Tu Fu:

Nit eternal! Van, amb un seny fidel,
del cobrefoc les conques replicant-se.
Canto per a mi sol la fulgurança
de la lluna tan blanca al mig del cel.

vacil·lar el model dominant fins ara en el poema³, no tan sols indica que la quietud de l'aigua reflecteix els núvols de tal manera que la seva superfície esdevé un duplicat del cel,⁴ sinó que també suggereix que serà un reflex d'aquells versos; potser és per això Carner que ha deixat lliscar aquí, al quart vers, una rima interna que ens retorna a l'estrofa anterior.

Aquesta primera oració, la més llarga del poema, encara no s'ha acabat, però: en el tercer díptic, veurem com es referma aquesta relació insinuada entre la lectura i el lloc. Perquè les «fulloles i brotons» que ja he citat són, de fet, els versos del llibre, que la lectura transforma en part d'aquell lloc on el llibre és llegit. Hi ha, al cinquè vers, una metàfora que rebla aquesta transfiguració: «al caire d'un safir». És, en certa manera, redundant (o isotòpica) respecte a «vora un estany», en la mesura que el safir, la varietat blava del corindó, és el vehicle al qual fa de tenor l'estany, sobre el fonament de la mateixa blavor que el fa bessó del cel. Però, alhora, aquesta aparent redundància no ho acaba de ser, en la mesura que, com dèiem, rebla la idea de transfiguració que és la principal en aquest tercer apartat. Carner sembla preveure una contaminació mútua entre text i entorn,

I, encara, a «Cel i riu» (1992: 1117), de Tan-Jo-Su:

I veus ací la lluna que en el seu curs fidel
damunt del riu s'aixeca i es va enfilant pel cel.

3. Podria ser un dodecasíl·lab trimembre («vora un estany, ll bessó del cel, ll cenyit de bogues»), i aquesta seria la lectura més harmònica amb la sintaxi, amb l'aposició inserida en el sintagma nominal «un estany cenyit de bogues» i marcada per comes; però podria ser, també, un alexandrí («vora un estany, bessó ll del cel, cenyit de bogues»), fent encavalcament sobre la cesura. És a dir: o bé el vers s'aparta de l'alexandrí, distingint-se del model de la resta del poema, o bé s'aparta d'una qualitat d'aquest, que és l'adequació gairebé perfecta entre mètrica i sintaxi. Únicament un altre vers es permetrà una vacil·lació semblant, molt més lleu: «I perquè passi un signe de mi damunt l'estany», on al segon hemistiqui trobem el «de mi» que complementa «un signe» i «damunt l'estany» que complementa «passi». Aquesta mena de tensió entre mètrica i sintaxi, doncs, apareix a «El noble do» sempre que hi trobem l'estany.

4. Igual que a «Vall suïssa», poc abans, «el llac veu i copia».

en virtut de la qual, si els versos s'assimilaren a la vegetació que volta l'estany (una vegetació humil, minsa, incipient: fulloles, fulles petites o primes, i brotons, brots que tot just comencen a sortir, com el muricec de «Creació del poema»), aquest esdevindrà una cosa rara, una pedra preciosa, un safir.

Cosa que, per cert, afecta al «sospir» amb què rima la pedra preciosa, aquest sospir indeterminat i potser indecidible: si els versos són fulloles i brotons, els mourà el sospir de l'airet que passa; esclar que els versos són abans que res versos, ratlles escrites, i també podem entendre que els agitarà el sospir del lector quan baixa la cara per llegir-los. És una ambigüitat, malgrat tot, que encara referma la idea bàsica: que la lectura transforma la mirada sobre la realitat. Considerem l'ambigüitat, però, retinguem-la sense resoldre-la: tal vegada no és gaire diferent del peculiar deslligament de la poesia xinesa, aquell «predomini del component semàntic que converteix el poema en una juxtaposició d'imatges en interacció» (Ollé 2012:14-15). Llegim-la, aquesta ambigüitat: és pel contagi dels versos (que parlen del país del Cel) que l'estany (bessó del cel) esdevé un safir, en el mateix moviment pel qual els versos, per la proximitat de l'estany cenyit de bogues, esdevindran fulles petites, brots incipients, sacsats per l'aire d'un sospir.

El quart díctic, la segona oració del poema, segueix girant al voltant de la lectura, i arrenca amb una indicació autobiogràfica: el protagonista poètic, aquest personatge que podem identificar amb el Carner de setanta anys que va incloure aquest poema a la seva *Poesia* de 1957 sense haver-lo inclòs abans en cap llibre, ja és vell, ja té el cap «esquitxat de cendra». El vers que ho indica, però, és la pròtasi d'una concessiva encoberta: «tot i que el meu cap és esquitxat de cendra, encara vull saber i encara desaprendre». Vet aquí una ditologia, que divideix el vers en dos hemistiquis paral·lels, oberts tots dos per l'adverbi «encara». De fet, aquesta figura retòrica, la conjunció de dos mots complementaris de significat semblant (també ho era, de fet, «fulloles i brotons»), és un recurs constant en Carner, com el quiasme: anar resseguint aquests dos recursos, sovint combinats, en la seva poesia de maduresa pot arribar a fer-se obsessiu.

Amb molta freqüència també es creuen amb el contrast, com a «acuit de qui desitja i dol de qui remembra», a «Cel i mar» (1992:622), «no canta ni somica» o «cap fulla ni cap ala» a «Sota una boira de tardor» (1992:764); tot plegat, fins i tot servirà per construir un vers com «sospir i goig de viure, desig i por d'amar» («Primavera recobrada», 1992:594), on la dualitat principal es divideix al seu temps en dos contrastos. Un poema com «Equinocci», de Lllunari (1992:629), pot ser llegit com un encadenament d'aquestes ditologies contrastives; vegeu-ne tot just l'inici:

Passen plegats en la ventada
erta deixia, gran lament;
i fan trontoll en la diada
mar enfollida i cel rogent.

Crear, quina alta impenitència.
Desfer, quin urc precipitat.
Tant és, que avui la impaciència
alça i ajeu, cull i rebat.

És la mateixa organització del discurs que dona tot el seu poder de convicció als mots de la sacerdotessa de l'Alba al cant VI del *Nabí*: «Tot és follia, l córrer i estar, vetllar i dormir» (1992:957). En trobem tants antecedents que hom arriba a dubtar que realment singularitzi l'estil carnerià: és un dels estilemes bàsics del petrarquisme, però també d'un William Wordsworth que, com recorda M. H. Abrams (1992:279), fa avançar *El preludi* a base de dualitats, de polaritats que no es resolen en una dialèctica sistemàtica. Però el fet és que la poesia carneriana s'aixeca, entre moltes altres coses, sobre un joc de contrapesos, de relacions entre els elements, una mena de bressoleig potser més rítmic que no mètric: és més aviat una organització del subjecte que un esquema prefixat. És el seu alè particular, potser el seu classicisme: igual que en el classicisme vienès musical la dissonància hi és, però submergida i sotmesa en una estructura tonal que la fa imperceptible, que li dona un sentit, hi ha una discordança que l'equilibri carnerià sempre neutralitza, en el joc d'oposats, en la

dualitat i el quiasme, en el contrast i la seva organització simètrica. Cada extrem és contrapesat, tota afirmació relativitzada; de dualitat en dualitat, el poema avança d'una manera, gairebé, dialèctica. No és estrany, així, que el centre de *Poesia* l'ocupi Lluari, el cicle de l'any: tot hivern tindrà la seva primavera, l'estiu serà rectificat per la tardor.

Érem, però, en l'oposició entre «saber» i «desaprendre», rere la qual no costa endevinar una unitat profunda. Aquesta és la de l'aprendre; és per moviments així, de fet, que parlàvem d'una dialèctica: l'antítesi del saber és el desaprendre, però tots dos es fonen en una síntesi superior, l'aprendre que conté alhora l'un i l'altre. I tampoc costa gaire reconèixer en la idea del díptic la referència al dibuix de Goya titulat «Aún aprendo», fet pel pintor als setanta anys, quan residia a Bordeus: un vell amb barba blanca que avança recolzat en un parell de bastons. Potser ens pot sorprendre aquest gir en el segon verb, el «desaprendre» (literalment, oblidar allò que hom ha après), més connectat a l'oblit que no a l'aprenentatge. Però la paradoxa, justament, és que al protagonista del poema de Carner, per seguir aprenent, li cal oblidar, no tan sols perquè l'oblit és part de la memòria, d'aquell saber que s'aferma (i més en el moment de revisar, descartant-ne un grapat, els propis versos) mitjançant el joc de record i oblit, sinó també perquè ell mateix havia escrit, anys enrere, a «La dignitat literària»:

Cal refer-se indefinidament les facultats per mitjà de seguits exercicis primaris. Lord Byron posava en vers cada dia l'article de fons de son diari. En aquestes avinenteses, d'un artífici volgut, i tan educador, la nostra paraula realitza perfomacions que poden ésser previstes: amb una certa insistència l'habilitat adquirida es fa naturalesa, i l'espontaneïtat hi floreix meravellosament. (1986:129-130)

L'espontaneïtat serà, doncs, el resultat d'un esforç tan sostingut que esdevé inconscient. La pròpia teoria de l'ham poètic depèn d'aquest joc entre consciència i inconsciència, d'aquell «soterrani», segons Carner, «que anomenem, ignorants que som, *oblit*» (1986:

249) i que és on rau l'emoció oblidada que carregarà d'energia un mot, susceptible de desplegar-se en poema. El mot emprat per Carner, «espontaneïtat» sembla recordar-nos que tot plegat és també una operació sobre la paraula viva maragalliana (o potser, millor dit, si partim d'aquest mot, sobre la recepció que havia tingut); a la mena d'inspiració sobtada que propugnava l'autor de *Visions & Cants*, Carner hi oposa un treball formal conscient que el costum automatitzarà, fins a conciliar la presumpta oposició entre inspiració i treball. I és així que la paraula viva esdevindrà l'altra cara de l'elaboració pacient d'un Costa i Llobera, només que havent-ne oblidat l'esforç:

Per un benvoler dels déus, Maragall trobà en la seva consciència o en la seva memòria que, generalment, el procés comença (i és quan és més genuí) per una paraula sobrevinguda que desvetlla i mou la imaginació, i, per efecte d'ella, el sentiment. Aquella paraula, mitjançant un íntim treball subret a la nostra atenció, és l'autora del vers donat, que ve de sobte i quan li plau i que és per al poeta, més que una avinentesa, una ordre. (1986: 213)

No és casual, per això, que «Teoria de l'ham poètic», un dels textos on Carner exposa aquesta concepció, sigui un petit relat en què el narrador conversa amb un visitant desconegut, només per descobrir al final que està parlant amb la seva pròpia imatge reflectida al mirall: la paraula viva carneriana és com una argúcia mitjançant la qual el poeta es veu a si mateix com un altre, tant com sostreu l'íntim treball a la pròpia atenció. Un detall en relació al qual val la pena recordar que, a la «confidència introductòria» que obria *La passejada pels brodatats de seda*, el seu primer recull de versions xineses, Carner indica que ha fet aquelles versions per tal:

De passejar-me per la meua cambra –tanmateix la meua cambra– tot fent veure que em passejava pel jardí brodat d'un gran xal de seda. O bé, si volem, de veure'm al mirall d'incògnit. (citad d'Ortín 2017:249)

Però també cal tenir en compte el «país del Cel»: «desaprendre» serà, també, oblidar-se de si mateix per apropar-se a tradicions alienes (és això el que vol dir, al fragment que tot just citàvem, passejar-se pel jardí amb un xal de seda), que és tant com dir posar a prova la pròpia, tal vegada per descartar-ne (desaprendre'n) alguna cosa, d'acord amb la petició que Carner havia fet als seus conciutadans: «l'extinció dels últims rastres possibles d'una benvolença provincial» (1985:67). De fet, no hi ha dubte que en el Carner madur, que adapta lírica xinesa, però també episodis bíblics, temes de la literatura nàhuatl i proverbis d'arreu, la lectura s'imbrica en l'escriptura. Si la inspiració és un estranyament de si, només cal un pas per convertir-la en una forma de trobar-se a si mateix en els poemes dels altres, de tal manera que reescriure els propis poemes i escriure'n de nous a partir de traduccions indirectes del xinès seran dues cares de la mateixa moneda. El poema aliè esdevé un simple pretext, una trava col·laboradora més en l'elaboració del poema (al capdavant, no deixa de ser una evidència que Lluna i llanterna s'integra dins *Poesia* com una secció més, com si fossin versos propis) I aquest serà el pas següent en «El noble do»: si els quatre primers díctics es dediquen a la lectura, els tres últims parlaran sobre l'escriptura. Tot el procés pot recordar-nos, potser, el dut a terme per Goethe al *Divan occidental-oriental*: en el cas del poeta persa de llibre goethià la relació amb l'original serà encara més indirecta, però en tots dos casos hi haurà una sèrie de seccions temàtiques (dotze al *Divan...*, onze a *Lluna i llanterna*) que, en el cas de Carner, gairebé insinuen un reflex de l'organització de la *Poesia* de 1957. Però, sobretot, l'actitud és aquella que, mitjançant una metàfora aquàtica, descriu Manuel Carbonell tot parlant del llibre goethià:

El *Divan* és sobretot un pont que uneix dues ribes separades pel corrent de la història. Un pont per on transita una experiència personal de ser al món fins a trobar-se amb una altra experiència. Un pont que fa possible l'accés a allò a què, arreu i sempre, és més difícil d'accedir i que, tanmateix, és el que cada vegada s'ofereix com a possibilitat de tota entesa personal i col·lectiva: la identitat de la diferència en tant que condició del coneixement d'un mateix

en el reconeixement de l'altre, ni mai ni gens en la negació de l'altre. (2019:28)

Seria el moment, potser, de considerar l'estructura general del poema, ara que som al seu centre. Hem parlat de quatre dístics a una banda, tres a l'altra: vuit versos formant una unitat, deixant pas a una altra unitat que consta de sis. Amb catorze versos, «El noble do» hauria pogut ser un sonet; si, amb el seu seguit d'apariats tipogràficament separats, no és un sonet tal com l'entenem habitualment, reté d'aquesta forma possible el que segons Ferrater en seria essencial, la dissimetria, «un moviment de vuit versos seguit d'un moviment de sis versos» (2019:233) sembla tanmateix bategar darrere de la seva forma interna. De les quatre oracions que el formen, les dues centrals, més breus, semblen l'eix del text, el punt d'articulació en què aquest, si efectivament fos un sonet, passaria dels quartets dedicats a la lectura d'un llibre vora un estany a l'evocació de l'escriptura dels propis poemes, el pas de lector a escriptor. Per poder «dir molt en un mig dir», Carner necessitarà la lectura, l'aprenentatge a través de la veu de l'altre, tant com l'aposta pel poema com a acte de comunicació, com a entrega a algú, potser a canvi d'un llibre per llegir vora un estany.

Estaríem temptats de dir que només la rima, de fet, impedeix que «El noble do» ho sigui de totes totes, un sonet (i que potser aquesta renúncia forma part d'aquell «desaprendre»). El primer vers del dístic és la segona d'aquestes frases més breus que fan de punt d'articulació entre lectura i escriptura. Com dèiem més amunt, ha esdevingut emblemàtic: «Dir molt en un mig dir, seria mon afany». S'organitza al voltant d'un condicional amb un valor de present irreal que té, aquí, una funció d'atenuació. La construcció es desplaça, focalitzant-se en l'atribut, que sembla reprendre el contrast del vers anterior: on hi havia saber i desaprendre, ara hi ha «dir molt» i «mig dir». Aquesta represa, per altra banda, és quiasmàtica: si «vull» precedeix els dos infinitius amb què fa perífrasi modal, «seria mon afany» va darrere dels dos que, construint un atribut (dins del qual el «mig dir» és un complement de règim que depèn del «dir» que centra la construcció d'infinitiu), són també, en certa manera, el seu objecte directe: «vol-

dria dir molt en un mig dir», hi entenem, igual que «encara saber i encara desaprendre seria mon afany» podríem dir al vers anterior, i l'especularitat seria la mateixa. És una mena de simetria ben habitual, com ja indicàvem, en la poesia carneriana.

La focalització, la construcció d'infinitiu, el políptoton del primer hemistiqui, format tot ell per monosíl·labs, donen al vers un aire sentenciós, memorable, que no deixa de fer comprensible que hagi esdevingut una pedra de toc per entendre la poètica carneriana. És una mena d'epifonema situat al mig. Si el poeta mateix havia indicat uns anys abans que concebia l'idioma com un exercici d'entretocs, ara la poesia serà un determinat ús del llenguatge, en què amb un significat escàs (el «mig dir») s'abasta un ampli significat (el «dir molt») que haurà de ser reconstruït pel lector a partir dels entretocs fornits pel text, sobre la base d'una sensibilitat i uns referents compartits per autor i lector. Serà una pràctica del suggeriment, de la insinuació; del símbol, tenint en compte el seu sentit original d'objecte trencat en dues parts de tal manera que la meitat present reclami l'absent per obtenir tot el seu significat.

Un poema d'«Ofrena», «A mitja veu», ja havia donat una variant d'aquesta idea:

Cal, oh senyora de la flor i el foc,
més que no pas enginy i melodia,
el mot que un món implícit ens desnia;
més que cap llavi, l'esperit del foc.
(1992:429)

El verb del cas, «desniar» (treure del niu), podria pertànyer a l'àmbit de la caça, igual com «ham poètic» és una metàfora procedent del món de la pesca. El moviment serà el mateix: per tal de dir molt en un mig dir, caldrà que un mot contingui tot un món dins seu. De fet el breu epigrama⁵ ens situa en l'àmbit de la seducció, bastint

5. Carner titula així poemes com «Epigrama del bell temps» o «Epigrama a Emília», que són de quatre versos; Jordi Sala (2000:121-123) ho estén, amb

una analogia: l'enginy i la melodia (una altra ditologia, paral·lela en aquest cas a «la flor i el foc» paronomàsica que la precedeix; aquest paral·lelisme permet sospitar que les dues qualitats del segon vers serien les d'aquesta dona amb una flor a l'abundosa cabellera), per una banda, i el llavi per l'altra (una metonímia de l'eloquència, potser aquella amb què la noia intenta seduir el qui parla; seguim sense allunyar-nos de l'àmbit de la caça i la pesca), es troben en desavantatge respecte al mot amb un món implícit dins seu i «l'esperit del foc». Essent aquest últim un símbol habitual de la passió, «A mitja veu» acaba sent un poema que sembla anar a contrapèl de la poètica carneriana tal com ens l'havien explicat sempre.

A «El noble do», però, hi intervé una idea de comunitat; hi és des del principi, abans i tot de «l'amistat fidel» d'Ada S. Glickman: la trobem ja en el títol, que procedeix de la traducció maragalliana d'un poema de Goethe, «Dedicatòria»:

La llum ara has obert a la mirada;
d'un alt voler en la sang sento l'ardor,
i sé el per què la gràcia m'és donada.
Pels altres creix en mi el teu noble do:
no dec servir-lo en l'ànima tancada.
¿Per què he cercat la via amb afanys
sinó per ensenyar-la als meus companys?
(Maragall 2010: 176)⁶

El poema de Goethe narra el diàleg, durant una passejada matinal per la muntanya, entre el protagonista poètic i una figura femenina que arriba precedida per la boira; una figura que, s'insinua, és un símbol de la poesia i que rebutja que el protagonista la guardi per a si («et

matisos, a tot de poemes breus, entre tres i sis versos, entre els quals cita «A mitja veu», però que també poden incloure «Vall suïssa» o «Dol».

6. A la pàgina web Visat trobareu l'original de Goethe. L'expressió original que ens importa aquí és «das edle Gut»; si l'adjectiu «edle» es refereix a alguna cosa noble, aristocràtica, el «Gut» és un bé, però també una finca, una propietat rural.

creus sobrehome en un instant, l i els devers que tens d'home ja et fan nosa», li retreu).⁷ L'estrofa que citàvem és tot just la resposta del protagonista, admetent que, en efecte, no ha de reservar-se la visió, ans ha de compartir-la amb els altres, amb els seus «companys».

És ple d'esperança en aquesta comunitat, en el seu cas la de lector i escriptor, que Carner pot aspirar a què el seu «mig dir» sigui entès, d'una manera que prefigura Wolfgang Iser i la seva teoria sobre els buits d'indeterminació en l'acte de lectura. Aquest vers central, però, és tot just la primera meitat del cinquè díptic del poema: el vers que hi rima és l'inici de l'últim moviment del poema, que de fet n'és la culminació real. Hem passat ja a l'espai de l'escriptura: ara, com diu el sisè díptic, es tracta que «passi un signe de mi damunt l'estany», i per a això n'hi haurà prou amb un còdol, un palet rosat. No és una pedra que puguem entendre en sentit literal: cap a l'alçada del tercer díptic, per descriure-ho tenint en compte les virtuts textuais de Dolors Oller (2010:118 i s.) hem passat del discurs realista (el poeta que va vora l'estany a llegir un llibre que li han regalat) al discurs visionari, on els versos són fulloles i brotons, i l'estany un safir. Ara trobarem un palet en què «l'eternitat es posa» i que és capaç de fer passar un «signe de mi» (una expressió que fa rima interna amb el «mig dir») per damunt l'aigua.

Per seguir amb Dolors Oller: ella mateixa ha indicat com, en aquesta eternitat, o més ben dit, en la rima d'aquest sisè díptic, Carner aprofita un refrany popular. L'última versió d'aquesta explicació fa així:

¿Com no sentir-se involucrat en aquest genuí «color de rosa on l'eternitat es posa»? Aquesta simple variant de l'expressió tradicional popular «si res li escau, poseu-li blau, o poseu-li rosa, que l'amor s'hi posa», apareix utilitzada per formalitzar la virtut simbòlica d'un humil palet color de rosa. (2020:36)

7. I aquest «sobrehome» maragallià realment correspon a un «Übermensch» goethià.

És, de fet, un recurs típicament carnerià. Fixem-nos en l'inici del poema «Equinocci», que hem citat més amunt. Tot plegat és una descripció d'un dia agitat, de ventada: la que arrossega, barrejats, l'erta deixia i el gran lament i fa trontollar la «mar enfollida» i el «cel rogent». Hi ha un joc, en aquest últim vers: com en altres ocasions, Carner presenta com a actiu el que serà pura passivitat: en aquest cas, el trontoll del cel i la mar se'ns presenta un moviment d'ells, pràcticament com un gest (una fal·làcia patètica), no com una inclemència que pateixen. Tot és, de pas, una hipèrbole basada en una sinècdoque: trontollen les ones i els núvols, quan estrictament podem creure que qui trontolla és el subjecte que ho observa tot, cosa que els versos següents no contradiran. I hi ha, i aquí anàvem, en la tria de l'adjectiu per al cel, «rogent», que és un record del refrany «Cel rogent, pluja o vent».

Encara un altre cas: en el poema «Indicis», ja inclòs a *Llunyania*, i que el 1957 forma part de *Llunari*, trobem:

El sol escalfa una mica,
ell, que era un feble caliu.

Una volva s'extasia,
la primera cuca viu.

Gelada d'ahir, regala
al grumoll que era captiu.

I en l'arbre sense cap fulla,
tot rebuig i cicatriu,

ratlles i nusos bateguen
amb forta fe de l'estiu.

(1992:570)

Els sis primers versos són una sèrie de notes discretes: el sol (v. 1-2), una volva (v. 3), una cuca (v. 4), la gelada que es fon (v. 5-6). Ens situem en el moment previ a la primavera; el poema va després

de «Cant de març» i de «Març» (tots dos de *La paraula en el vent*), quan el sol comença a escalfar i ja no és un «feble caliu» (a «Cant de març» ja era la «gran torxa encesa»). Apareix la primera cuca i, amb ella, el joc carnerià del cas amb les paraules de la tribu: en aquest cas, al·ludeix al refrany «a l'estiu, tota cuca viu», convertint la cuca d'aquest poema en el primer signe de l'estiu. D'aquesta manera, si volem llegir-ho en termes jakobsonians, la rima «viu»/»estiu» que protagonitza (sintagmàticament) la dita es projecta, paradigmàticament diríem, sobre el segon díptic d'aquest poema. No acabariem mai: ho trobarem també a la segona estrofa de «Plany de febrer»:

¿On fugirem que retrobem la petja
del cant desfet i de l'amor perdut?
¿On fugirem que no ens rebutgi l'aire
i que la llum del sol tingui virtut?
(1992: 563)

Cal fixar-nos en aquest parell d'interrogacions que reprenen el tòpic de l'*ubi sunt*: on és el cant que s'ha desfet, on és l'amor que s'ha perdut. Ambdós són tan llunyans que el protagonista s'accontentaria amb la seva «petja». I, seguidament, on trobar un lloc on l'aire no sigui inclement, on el sol, en lloc de ser una flor malalta, «tingui virtut»: en aquest cas, Carner treu rendiment de la locució «no tenir virtut», capgirant-la. El nom tècnic de la figura que acabem de repassar seria «aprosdoqueton», amb perdó de l'expressió; en una divertida explicació sobre l'estil de Blai Bonet, publicada en aquesta mateixa revista, Xavier Lloveras recordava com Marchese i Forradellas atribueixen aquest simpàtic nom a «un borgià *Sachvörterbuch der Literatur*» (2010:170).⁸ I el mecanisme sempre serà el mateix: agafar una locució, una frase feta, un refrany, una construcció habitual de la llengua col·lectiva, i fer-hi un canvi mínim, substituir-hi un mot per

8. Tot i l'escepticisme que insinua Lloveras, una recerca a Google, l'estri incapaç de dir qui era Ada S. Glickman, ens permet descobrir que el llibre de Gero von Wilpert, publicat a Stuttgart el 1969, existeix.

aportar-hi una sèrie de connotacions. Serà una manera, de fet, de dir molt en un mig dir, de confiar que el lector reconegui, sota la imatge donada, la frase feta que li crea un escreix de sentit.

Però en aquests versos hi ha alguna cosa més que aquest recurs típicament carnerià: el mot que s'incrusta en l'expressió col·lectiva «l'amor s'hi posa» és «eternitat». I això ens porta al mateix William Blake que ja ressonava en el poema «A Francina», poques pàgines abans:

Oh, qui veiés en camins de la terra
tota la llum de la vida brillant en un sou,
tot el desig de la vida dins una closca de nou.
(1992:815)

Ens referim, esclar, a l'inici dels «Auguries of Innocence»:

To see a World in a Grain of Sand
And a Heaven in a Wild Flower,
Hold Infinity in the palm of your hand
And Eternity in an hour
(1952: 227)

És el mateix moviment, en el fons, del «Dir molt en un mig dir» o el mot «que un món implícit ens desnia»: contenir la immensitat en un petit element (palet o gra de sorra; per altra banda, en tots dos casos és un element erosionat per l'aigua). Per a Blake, era la visió d'un univers orgànicament interrelacionat, distanciat del mecanicisme de Bacon i Locke (Abrams 1975:382). En Carner, potser molt lluny d'aquesta problemàtica, el palet atrau l'eternitat, més que contenir-la, però és també un «signe de mi»; sembla destinat, de fet, a connectar el subjecte amb l'eternitat. No deixa de ser el funcionament de l'aprosdoqueton en què ens hem aturat més amunt: la inserció d'un element mínim, una paraula, com qui llença una pedreta a un estany, en una frase del comú, per tal d'inserir el sentit individual en la tradició col·lectiva. El palet llençat a l'aigua esdevé llavors un símbol del propi poema, capaç d'alterar «l'aigua del silenci i de la

solitud» i, tot i deixar un rastre efímer, inscriure un senyal de l'individu en l'eternitat. És, novament, una tensió entre l'abast limitat de l'objecte (el palet lleu, el mig dir) i tot allò que és capaç de contenir.

Potser val la pena, arribats aquí, repassar els quatre moviments del poema, les quatre oracions que el formen. «Ja que m'heu regalat un llibre, l'aniré a llegir vora un estany», diu Carner primer que res; «ara que sóc vell, voldria aprendre encara», afegeix. «Voldria dir molt en un mig dir», continua, i conclou afirmant que, per aconseguir-ho, «bastarà un palet rosat per fer un ròdol en l'estany» vora el qual llegeix. Són tres moments: la lectura en primer lloc, l'escriptura en l'últim i, entremig, un doble desig que es projecta centrífugament, a banda i banda: un desig de saber i d'aprendre (desaprenent) que es pot sadollar en la lectura, un desig de dir que desemboca en el llançament del palet a l'aigua, a aquell estany que s'identificava amb els versos xinesos del llibre regalat per Ada S. Glickman. El palet, així, serà una metàfora del poema, al qual el poeta confia la pervivència de la seva expressió: un objecte «molt lleu, color de rosa», que oculta l'eternitat. «Amagadissa», aquesta última sembla, per a Carner, no més atreta per la cosa lleu, petita.

Per acabar d'entendre-ho, cal potser atendre a una altra aparició del «palet» en l'escriptura carneriana: en el text «Francis Ponge i les coses», aparegut a la *Nouvelle Revue Française* el 1956, el palet és un dels exemples que emprà per definir les «coses» pongianes:

Per a Francis Ponge, i no sense justificació lògica, cosa és tot allò que posseeix una forma exclusiva, repetida, rigorosa, incapaç de replegar-se en ella mateixa, i per això sense cap expressió que no sigui la d'uns quants signes paralitzats: cosa vàlida tant per a un palet com per a un gimnasta (home convertit en autòmat). (1987:11)

Esclar que, si el palet hi és, és perquè el llibre de Ponge es tanca amb una prosa, «Le galet», que es refereix exactament a aquest objecte, «entre la roca i el còdol». Però, malgrat tot, Carner encara el recuperarà en els dos últims paràgrafs del seu text:

Així, Francis Ponge, artista únic del qual els sentits i la ment aspiren a captar les confidències d'un demiürg, jo puc imaginar-me'l al peu d'un penya-segat, contemplant al lluny l'extensió del mar, però conhortat per la possessió del còdol gastat que té a la mà.

I no fóra impossible que una frase de Gauguin li vingués aleshores a la memòria: «La línia recta dóna l'infinit, la corba limita la creació», i que ell li respongués: La línia recta és il·lusòria, l'infinit informe. Jo prefereixo, pensant en el palet, gaudir de la seva forma corba, gemir davant d'ell dels meus secrets desesperats, jugar-hi fins a perdre'm, i així retrobar-me de nou. (1987:12)

Justament la corba, la limitació de la forma, és el que conté el palet: d'ell sorgirà, en l'últim gir d'«El noble do», un «ròdol» efímer que és, prou evidentment, el «signe de mi». En aquesta quarta oració que ocupa els cinc últims versos del poema de Carner, dues construccions finals emmarquen el verb principal («bastarà»): «perquè passi un signe de mi...» i «perquè em dibuixi un ròdol...». És un signe, de fet, efímer («a penes nat, perdut», indica un incís), cosa que contrasta amb l'eternitat que es posa en el palet. És una tensió fins i tot conflictiva: si aquest palet que dibuixa un cercle en l'aigua ha de ser l'encarregat de deixar un signe de l'individu que transcendeixi, que el dugui cap a l'eternitat, ¿com podrà fer-ho des de la fragilitat de la seva existència?

Som en el punt del poema, evidentment, en què tot és i no és, en el que Oller anomena una tessitura interrogativa. I és prou evident que, tota l'estona, del que s'ha estat parlant és de la poesia. Tant és així, que el poema de Carner té una rèplica en «Cercles», el poema inicial del llibre del mateix títol de Joan Vinyoli:

Un altre cop vols agitar les aigües
del llac.

Està bé, però pensa
que no serveix de res tirar una sola pedra,
que has d'estar aquí des de la matinada
fins a la posta, des que neix la nit
fins al llevant

—tindràs la companyia
de les estrelles, podràs veure l'ocellassa
de la nit negra covant l'ou de la llum
del dia nou—,
assajant sempre cercles,
per si al cap de molts anys, tota una vida, et sembla
que has assolit el cercle convincent.

(2001: 327)

La imatge central és la mateixa; pràcticament tota la resta separa els dos poemes, començant pel ritme. El poema de Vinyoli combina decasíl·labs, dodecasíl·labs i un octosíl·lab sense cap regularitat preestablerta. L'única rau potser en el fet que, després de cada vers fragmentat, hi ha un dodecasíl·lab; cosa que ens du a la sintaxi del poema, formada per dues úniques oracions, una de molt simple i l'altra ocupa 11 dels 12 versos del poema, tot expandint-se des d'un «Està bé» mitjançant una coordinació adversativa i una sèrie de repeses anafòriques, creixent d'incís en incís com el cercle que la pedra provoca a la superfície de l'aigua. I és d'aquesta vibració que la combinació recurrent entre versos sagnats i dodecasíl·labs seria un reflex, una mena d'harmonia imitativa.

Bona part de l'expansió de la segona oració es relaciona amb el temps: la constància del gest de llençar la pedra durant tot el cicle diürn i nocturn, acompanyat per les estrelles i tot veient «l'ocellassa l de la nit negra covant l'ou de la llum l del dia nou». I és en el vers vuitè, allà on aquesta expansió culmina en la visió de l'ou del dia nou covat per la nit negra, que trobem una altra particularitat mètrica: amb onze síl·labes i una sèrie de xocs accentuals, el vers no es deixa encaixonar en cap model mètric. El vers, doncs, es trenca just aquí, just abans de tornar al gerundi «assajant» i reprendre el motiu principal del poema, els cercles. Aquests, es diu el protagonista a si mateix, caldrà assajar-los tota la vida sense la seguretat d'assolir el cercle convincent. Aquí hi ha el gran contrast amb Carner, de fet: per a aquest n'hi havia prou amb un palet per dibuixar un ròdol que, tot i efímer, deixaria un signe personal. Vinyoli ja no té aquesta mena de confiança.

Situat al començament del llibre de 1979, tot en el poema vinyolià, començant per l'inici («Un altre cop vols agitar les aigües...»), com si anunciés una reincidència) convida a fer-ne una lectura meta-poètica. El cercle que cal assajar una i altra vegada llençant una pedra serà aquí el poema, el qual arrencaria d'un mot. En Carner sembla passar exactament el mateix: el palet és el mot (l'ham poètic) amb el qual bastir un ròdol, que és el poema a l'estany. Però Carner no només ho planteja amb la seguretat apol·línica que ho aconseguirà: hi introdueix l'element de la lectura, del llibre de versos que abans ell ha llegit. D'això, Vinyoli en prescindirà del tot. El paisatge d'aquest últim també és força més abstracte, més essencialitzat. Carner, en canvi, ens ha descrit mínimament el palet, lleu i «tenyit de rosa», i l'estany, «cenyit de bogues», voltat de fulloles i brotons. Encara més: a l'últim vers del seu poema especifica que es tracta de «l'aigua del silenci i de la solitud».

Anem més enrere, però: Samuel Taylor Coleridge, cèlebrenment, explica que el seu poema «Kubla Khan» el va somniar un dia d'estiu de 1797, després de llegir un passatge sobre l'emperador. En despertar, va procedir a transcriure els versos que havia somniat, però el van interrompre, i la transcripció va restar incompleta. Segons tradueix Borges els mots amb què el mateix Coleridge descriu els fets:

va trobar-se, amb no poca sorpresa i disgust, que, tot i que encara retenia algun record vague i esvaït del sentit general de la visió, tanmateix, excepte uns vuit o deu versos i imatges aïllats, tota la resta havia desaparegut com les imatges a la superfície d'un rierol quan hi tirem una pedra, però, ai!, sense la seva posterior restauració!. (2013:113-114)

Per molt que la imatge sigui la mateixa, una pedra llençada en un riu, no té el mateix sentit que en el poema carnerià: el cop de pedra altera l'aigua que reflectia l'entorn, desfent aquest reflex, que serà restaurat tan aviat les aigües tornin a la calma, i aquest cop de pedra és semblant a la interrupció que pateix Coleridge, però amb la diferència que després d'aquesta les imatges que havia pogut conservar han desaparegut i el poema somniat ja no és del tot recuperable. I malgrat

tot, el fragment no tan sols recorda «El noble do» per aquesta imatge de la pedra: hi ha darrere seu, també, el «desaprendre» fonamentat en l'oblit que ja hem vist que forma part de la poètica carneriana.

Fixem-nos, però, en aquella «aigua del silenci i de la solitud», el límit que el palet haurà de travessar: tot el poema ha anat des de la primera rima, «amistat fidel», que tanca el primer vers, fins a aquest mot, que tanca l'últim, d'una manera que no deixa de ser irònica en un text que arrenca d'una cita goethiana sobre la necessitat de l'altre. Però això no és tan sols el final d'«El noble do», sinó també de «Cor quiet». No podem deixar d'observar, de fet, que «solitud» és també una de les seves primeres paraules: el tercer poema, «Preservació», ja la fa intervenir en una reflexió metaliterària:

És pau només de pols la que es deposa
sobre el que ens fou amat i ens fou plangut.
Ja no sé pas ço que de mi reposa;
res no viu altrament que combatut.

L'hora foscant ha mal tenyit de rosa⁹
la finestra que em serva, inconegut.
Diumenge pur: só franc de cada cosa.
Jo poblaré la meva solitud.

Un clos ja val com infinit teatre
per a desfer-hi eumènides, debatre
amb l'àngel, viure i caure en el combat.

Va a tomballons cap a la sort comuna
qui s'alegra i es plany de la fortuna:
no hi ha corona com un dol callat.

(1992: 750)

9. No és tan sols la solitud, de fet: «Preservació» també comparteix amb «El noble do» aquesta rima («deposa», «reposa», «rosa», «cosa»); el joc amb la rosa que l'amor s'hi posa no és en aquest cas tan evident, però no hi ha dubte que sobrevola, com un harmònic, els dos quartets.

En aquest cas, partim de la consciència de la condició efímera de tot allò que, al voltant del protagonista, el sostenia (tot allò que «ens fou amat i ens fou plangut»: una altra ditologia); sol a la seva cambra un diumenge al vespre, oció, aquell trobarà el seu espai per a una certa llibertat, per a «poblar la solitud». L'expressió deriva ni més ni menys que de Baudelaire, que al poema en prosa «Les foudres» afirma:

Multitud, solitud: termes iguals i convertibles per al poeta actiu i fecund. Qui no sap poblar la seua solitud, tampoc no sap estar sol enmig d'una gentada atapeïda.

El poeta gaudeix de l'incomparable privilegi de poder, voluntàriament, ser ell mateix i altri. (1994:47)

Aquesta capacitat (que Enric Sullà [1995] ha relacionat amb la «negative capability» de Keats) anirà lligada, doncs, a l'artifici; «poblar la solitud» serà la capacitat de bastir ficcions, de veure's al mirall d'incògnit, tal com es presenta al primer tercet de «Preservació».¹⁰ Allò que desapareix en Carner són, justament, les multituds que donen al nom al poema de Baudelaire (però que el mateix poeta francès gairebé anul·la: «per al poeta actiu i fecund», diu, multitud i solitud esdevenen termes intercanviables): si davant l'experiència inusitada de la multitud urbana, on apareix una forma paradoxal de solitud que no és més que incomunicació (és a dir, el fet de creuar-se cada dia amb tot de gent desconeguda, com «la dona que passa», gent de qui no se sap res), l'escriptor francès semblava proposar, com a única forma d'enfrontar-s'hi, el fet de ser poeta, de poder omplir el buit mitjançant la imaginació, Carner sembla prescindir d'aquestes masses urbanes per centrar-se en un conflicte més íntim, el de la personalitat enfrontada al pas del temps. Així, si la «solitude» de Baudelaire s'oposa a la «foule», la gentada, caldria veure a què s'oposa la solitud carneriana.

10. Val a dir que l'intertext baudelairià, així, com el tercet que el segueix, apareix en la versió de 1957, que en aquest punt del poema divergeix força de la que havia aparegut el 1933 a *El veire encantat*.

«Preservació» és molt directament relacionable amb poemes com «Beat supervivent» o «Immunitat», que presenten el protagonista dins la seva cambra, aïllat del món. Llegint l'últim d'aquests poemes, Jaume Coll i Salvador Oliva han parlat de la «tensió entre dues forces: la dispersió a què l'aboquen els encisos del món exterior i la riquesa imaginativa que li ofereix el recolliment» (1986:93), però en el cas de «Preservació» ja no es tracta dels «encisos», ni de la «rosa ardent» o els «esplais sense metre i sense llima» del poema d'«Ofrena», sinó més aviat d'allò que amagaven l'esfondrament final de les aparences efímeres que sustentaven el jo, les ruïnes de l'experiència. Tota la secció «Ofrena», de fet, ha quedat enrere, i no només ella; Llunari s'obre amb «Boira» i amb «Himne a l'hivern», poemes sobre l'anhel d'anul·lar el món per refer-lo. Protagonitzats tots dos per la boira, aquesta al capdavant serà un d'aquells límits, tan visibles en altres poemes de Carner, que alhora que restringeixen la percepció directa alliberen la imaginació i acaben així resultant més estimulants per a aquesta.¹¹ A «Himne a l'hivern», l'estació és la pèrdua de la fulla, la reducció d'arbres i arbustos a simple dibuix, a esquelet, sense l'ornament de les flors i les fulles.

No empro el mot «reducció» perquè sí: aquí se'ns proposa una mena de pèrdua del món, de posada entre parèntesi de les aparences per retrobar al veritat. O, en altres paraules, una mena de reducció fenomenològica; identificar-ho amb la reducció husserliana és segurament abusiu, però em sembla innegable que el que proposa aquí Carner participa del seu esperit. Francesc Perenya Blasi, en una nota a peu de pàgina, ha indicat: «La reducció fenomenològica no fa desa-

11. A «Dedicatòria», el poema de Goethe que, com hem vist, dona nom a «El noble do», la boira acompanya la figura femenina que apareix davant el protagonista. Més i tot: just abans de desaparèixer, després de convènce'l que ha de compartir el seu do, la figura li entrega un vel de boira:

res pot mancar al qui amb l'ànima serena,
de mans de lo real, rebí en present
aquest vel, que és el vel de la Poesia,
teixit de boira suau i llum del dia. (Maragall 2010:177)

parèixer el món, sinó que, justament, el redueix al seu apareixement com a correlat immanent de la consciència» (Husserl 1999:139). La matisació sembla feta expressament per a «Boira», tot i que no hi té cap relació; tanmateix, si Perenya Blasi ha hagut d'introduir-la en un text de Husserl ha estat per no confondre les coses, per distingir la reducció fenomenològica d'un esborrament del món com el que en principi descriu Carner. I al capdavant el que vol dir és ben proper a allò que Jordi Cornudella descriu així: «Percebem per analogia, atribuïnt a les coses de fora el que pròpiament tenim a dins, per bé que solem expressar-ho com si passés exactament al contrari» (2010:91). I és buscant per aquí, pel fil de la teoria del coneixement, que potser podrem entendre que, a «Himne a l'hivern», s'hi mencioni Ariadna, la dona que orienta, que allarga un fil per sortir del laberint; Josep Carner, per altra banda, ja era en el moment que escriu aquests versos el traductor de Locke, de Vico. Però és que a «Himne a l'hivern» hi ha també una auto-referència:

Si menys durà que el vent
tanta inútil ufana sense ofrena,
tu mostres, resplendent,
l'essencial del cim i la carena
(1992:557)

Ni que sigui separades per la ufana, les paraules «inútil» i «ofrena» ens han de recordar el recull de poemes amorosos de Carner,¹² igual que el «vent» pot recordar l'altre recull d'aquest gènere, *La paraula en el vent*. L'al·lusió serà, una vegada més, una manera de dir molt en un mig dir: Carner l'aprofita per referir-se alhora a l'abundor efímera de la primavera i l'estiu i a les promeses del desig sexual i l'amor. D'aquesta manera, els poemes inicials de Llunari¹³ marquen

12. El lector seguit de *Poesia*, per altra banda, en aquest moment acaba de llegir «La desesperança», un poema hivernal que clou la secció «Ofrena».

13. I també el final: «Ostende, 31 desembre 1949» recupera el tema de la boira, afegint-hi un moment en què el protagonista poètic, que vagareja a l'atzar, arriba a sospitar que ell també és només una boira.

un trencament explícit amb allò que, dins l'organització molt premeditada de *Poesia*, els ha precedit. Un cop ens endinsem de nou en «Cor quiet», la secció que treu el seu nom del llibre de 1925 que va fer definitivament visible una evolució en la poesia carneriana, «Sota una boira de tardor» reprendrà alguns d'aquests fils procedents de Llunari:

Res del vivent no canta ni somica;
glops de no res ens vénen a colgar:
sembla que Déu son vell dibuix critica
i que es repensarà.

No deu glatir cap fulla ni cap ala.
Només, la sola d'un gran cor antic,
en l'últim pi que es veu, una cigala
fa un sol i vern xerric,

igual que el ballador que dansa encara
quan ja cessà del ball l'últim acord,
com l'artiller fanàtic, que dispara
quan ja tothom és mort.

(1992:764)

Hi retrobem la boira com a esborrament de tot: els versos tercer i quart, la tercera oració de l'estrofa (tot i que s'escindeix en dues clàusules de relatiu, una per vers), recuperen la idea del repensament, amb paral·lelismes prou estrictes: aquí no hi ha, però, el gran disseny meditatiu, leopardià, que caracteritza la polimetria de «Boira» (ni els seus ressons d'Eliot): som aparentment en l'àmbit de la petita estampa objectiva. I malgrat això, tot és, dins la boira, tan incert, que l'única cosa que el subjecte pot fer és especular: «no deu glatir cap fulla ni cap ala», diu, de tal manera que la calma és una suposició; l'exercici d'entretocs carnerians està fet d'aquesta mena de detalls de versemblança en la creació de la veu. La ditologia, per altra banda, novament cobreix una totalitat, a través de dues sinècdokes: la fulla per a l'àmbit vegetal, l'ala per a l'àmbit animal volador (però no tot

l'àmbit animal: cal pensar que arran de terra, o sota d'ella, hi haurà animals movent-se i glatint, mentre que són els ocells els que estan quiets, ben quiets, en algun catau).

Tot seguit, però, apareix l'única excepció, una cigala: un animal que és gairebé un símbol de l'estiu, a banda que d'ençà de Cal·límac és un símbol de l'art poètica. Aquí és tota sola; doblement, perquè així és com se la presenta en una aposició («la sola d'un gran cor antic») que precedeix, junt amb un complement circumstancial, la seva aparició estricta, i perquè «sol i vern» és, metonímicament, el seu xerric. I aquí hi ha un segon ressò: a «Després de la pluja» trobàvem un grill que, després d'una ploguda d'abril, restava tot sol mirant d'expressar l'alegria del moment. Salvant la distància que va d'un grill a una cigala, en aquests poemes tenen una funció semblant: l'animal petitó que, havent-se retirat la comunitat que l'acompanyava («els veïns i l'ocellada», el «gran cor antic»), s'esforça a mantenir el seu so en l'atmosfera. Encarant-se al silenci i la solitud.

El so de la cigala, que de fet és un record de l'estiu, centra la tercera estrofa de «Sota una boira de tardor». Els últims versos formen dues comparacions, el tenor de les quals és la cigala, i que són també sorprenentment antitètiques: un ballador i un artiller. Aquest contrast dibuixa plenament l'ambivalència del so d'aquesta cigala: pot ser una forma de tenacitat (mantenir el ritme quan ja la música no el sosté) o un esforç inútil (pràcticament enfollit, «fanàtic»: seguir disparant quan ja no queda cap enemic). El paral·lelisme, però, és inequívoc: ambdós gestos són potser el mateix. I llencen una pregunta inquietant sobre la tasca del poeta: en l'absència de la comunitat a què servia el seu cant, d'aquells companys a qui havia de fer arribar el seu noble do, ¿quin sentit tindrà aquest?

Com veiem, dins l'estructura de *Poesia*, Lluinari estableix un àmbit meditatiu, diferenciat dels poemes de la primera meitat del llibre, corresponents més aviat a la primera etapa de la poesia carneriana. Aquest nou àmbit meditatiu establert en les boires de Lluinari, després, es projectarà sobre seccions com «Cor quiet», «Verb» o «Absència»; no és casual, segurament, que cada meitat del volum de 1957 correspongui a una època de la poesia carneriana (no ens hem

mogut, per altra banda, de la lectura de la seva ordenació duta a terme ja fa anys per Joan Ferraté). La solitud del Carner madur, el que aquí es desclou, és la d'un exili no tan sols literal i històric, sinó també, segons Cornudella (2010: 107), «ontològic». És respecte a tot això que, a «Preservació», la cambra i la ficció literària constituïran un refugi, un espai des del qual superar el dol tot distanciant-se'n (no tan sols fent una altra cosa, sinó també mantenint el dol en silenci, amb discreció, mig dient-lo només), configurant l'escriptura com el lloc on bastir alguna cosa que, malgrat tot, resulti perdurable. Com dèiem al principi, al llarg de «Cor quiet» hi haurà diversos poemes que, en la seva circumstancialitat, impliquen una comunitat, un cercle de gent propera, ja siguin amics,¹⁴ ja siguin familiars.¹⁵ El cas més explícit, en aquest sentit, és possiblement «El do». Els quatre primers quartets hi presenten l'estampa d'una vesprada primaveral, per passar, havent presentat el jo poètic que s'atura sota un pi, a una reflexió més general:

¿On són les primaveres esvaïdes
amb llurs dies vermells, llurs nits brillants,
la il·lusió del dring de les mentides
i del delit que llisca de les mans?

Foren com pols que una ventada escombra
o borrim que s'emmena el reguerot
o com el joc descomunal de l'ombra
quan batega, extingint-se, un cremallot.

Sóc al mig d'un pendís, i va colgant-se
la llum del sol amb un repòs beat
i no tinc melangia ni recança,
obscur, pensiu en la serenitat.

14. Ho fa a «Honrament de l'hoste», a «Beat supervivent», a «El retrat de l'amic» i, evidentment, a «Plany en la mort de Guerau de Liost».

15. «La naixença d'un noi», «El do», «Beat supervivent», «Mater Pulchra», «A Francina», «Cançó d'una íntima diada».

Antany, al temps que el nisperer floria
amb les abelles últimes al volt,
a la llar nostra el do gentil venia
i sonà el ploricó dins el bressol.

Déu soplugi la casa, que descansa,
i jo veneraré l'infant dormit
com penyora de l'arc de l'aliança
sota l'alè pacífic de la nit.

(1992:765)

El «do» del títol, doncs, és el naixement del fill, relacionat metonímicament amb la florida del nisperer (florida que, més enllà del seu propi esclat, dóna a les abelles la possibilitat de fer-ne mel). Un cop passat l'efímer goig juvenil, per tant, la beatitud roman en la felicitat domèstica, ja no en solitud, sinó amb la muller i el fill, el qual és «penyora de l'arc de l'aliança», és a dir, garantia de la pervivència d'un sentit personal enllà de la pròpia mort (o dels propis límits). A «Cor quiet» també trobem, però, i repetit dos cops, el fet que aquesta sortida és fal·lible: «Al petit Guerau» i «Mort d'un infant» pel que fa als fills (així com el «Plany» pel que fa als amics). Igualment tenim altres morts, en «Les fulles de l'abril», «La fi de l'esquirol» o «Tragèdia d'abril», que corresponen a la vida natural, la qual, tanmateix, es renova cíclicament, a diferència de la humana, lineal i estrictament finita. És la dualitat que ja marca el cicle de Llunari, el xoc entre la temporalitat cíclica de la natura, que cada any es renova, i el seu reflex en la vida humana, en què després de l'hivern de la vellesa no cal esperar una nova primavera, però també el contrast entre l'aigua de l'estany, a «El noble do», quieta però tanmateix líquida, i el palet, sòlid i concret, però molt lleu.

És potser per això que bona part de les abstraccions que centren diversos poemes de «Cor quiet» tenen a veure amb la temporalitat, amb les maneres d'habitar-la: si el desig («La desolació i el desig», «Encontre», «En companyia»), l'esperança («Encontre»), el fat («Al meu fat») i la cautela («La cautela») projecten l'esperit cap al futur,

l'oblit («L'oblit»), la desolació, la recança («En companyia») o la temença («La temença») el remetent al passat. I també aquí sovintejarà la ditologia contrastiva, com una mena d'enllaç d'opòsits que malda per buscar un equilibri. O, tot sovint, tan sols una continuïtat: a «Beat supervivent» la trobarem clarament formulada en els versos 45-52:

Joventut, fadrinatge, us allunyeu,
no pas massa remots de ma diada,
com gent que ja ha tombat per la collada
però que encara se'n sent alguna veu.
No em deixàreu, talment, sense riquesa,
pobres papers i companyons gentils!,
ara que creix ma cella desatesa
i els primers cabells blancs lluen subtils.
(1992:770)

És aquella continuïtat que, cap a la mateixa època, obsedeix el Carles Riba de «Dins la nit, els meus anys...», i que Ferrater Mora eleva al rang de *topos* bàsic del caràcter català, tot descrivint-la en termes textuais:

Hi ha, en efecte, homes que semblen portar el passat en llur si, que semblen conservar-lo, no en la memòria ni en el pensament, sinó en cadascun de llurs gestos i de llurs actes. [...] Els homes que viuen arrelats en el passat són cabalment els qui, en decidir-se per una innovació, modifiquen no sols el futur, sinó també i molt especialment el passat mateix. [...] Passa amb els actes que tenen tradició, que prolonguen i alhora absorbeixen el passat, el mateix que amb una frase truncada a la qual s'incorporen successivament nous elements. (1980: 33-34)

Aquesta coherència serà, al capdavant, una qüestió de memòria, lligada (per bé que molt problemàticament) a l'escriptura, a la transmissió d'un sentit enllà dels límits personals; i és en aquest sentit que, finalment, per al Carner de «Cor quiet» la manera de donar un sentit a la vida, el «noble do» oposat al «do» simple de la pervivència

a través dels fills, serà la creació poètica. No ens trobem així molt lluny, tampoc, de la resolució final de *Nabí*; en termes ferraterians:

L'autèntic Jonàs és el Jonàs objectivat, simbòlic, independent dels seus barroers intents personals d'interpretació. [...] El contingut de la seva vida és narratiu, objectiu com tot símbol poètic sòlid, destinat a enriquir la imaginació dels homes. Jonàs no llega a la humanitat cap paraula intencionada, sinó una forma d'expressió: un fantasma de visió pre-verbal, anterior a les veus, un esquema sota el qual les intencions caduques poden ésser organitzades i adquirir consistència per un instant, aparença d'«eternitat» (1998: 25-26)

Ferrater mateix indica com, en aquest aspecte, Carner acaba apropant-se (tot i semblar, a primera vista, una excepció) al gruix dels escriptors de la seva època, com Paul Valéry, Gottfried Benn o, afegiríem nosaltres, Marcel Proust, per als quals l'única vida possible es resol en la literatura. Sense embrancar-nos en discussions nominalistes, el Carner que publica «El noble do» sembla plenament inserit en aquell vague corrent, difícil d'atermenar, que es mantenia al marge de les avantguardes (la teoria de l'ham poètic, de fet, se'n separa explícitament) però tampoc es limitava a prolongar la poètica mallarméana:¹⁶ buscava, en la conjunció entre l'objecte concret i la il·limitació de l'estat intern, pròpia del símbol, la constitució, diria Dilthey, de la poesia en òrgan de comprensió vital.

Però més valdrà, segurament, no embrancar-nos en discussions d'etiqueta: la poesia carneriana de maduresa resulta massa difícil d'atrapar en malles preestablertes. Potser tot plegat tenia a veure amb l'exili, amb el bandejament de la Història: acarat al silenci i a la solitud, potser Carner ja no tenia més remei que desaprendre, llegir poemes xinesos en un llibre regalat per una amiga que ja no sabem qui és, agafar un palet i llençar-lo a l'aigua, amb l'esperança que, dient molt en un mig dir, hi deixaria un cercle convincent.

16. Al capdavant, Ollé (2021) suggereix que tot plegat podria venir d'allà, del mateix «xinès subtil» que ja es projecta sobre uns versos ribians.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMS, M. H. (1975). *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*. Trad. Meliton Bustamante. Barcelona: Barral Editores
- (1992). *El romanticismo: Tradición y revolución*. Trad. Tomás Segovia. Madrid: Visor.
- BAUDELAIRE, Charles (1994). *El «spleen» de París. Petits poemes en prosa*. Trad. Anna Montero i Vicent Alonso. València: Edicions 3i4.
- BLAKE, William. (1952) «Auguries of Innocence», dins D.D.A.A. *Immortal Poems of the English Language*. Ed. Oscar Williams. New York: Washington Square Press, pàg. 227.
- CALDERER, Lluís (1985). «Cor quiet dins *Poesia*». *Faig*, 23, p. 33-48.
- CARBONELL, Manuel (2019). «Nota introductòria», dins Johann Wolfgang von Goethe. *Divan occidental-oriental*. Trad. Manuel Carbonell. Barcelona: Adesiara, pàg. 27-30.
- CARNER, Josep (1984) [1925]. *El cor quiet*. A cura de Lluís Calderer. Barcelona: Edicions 62.
- (1985). *Prosa d'exili (1939-1962)*. A cura d'Albert Manent. Barcelona: Edicions 62.
- (1986). *El reialme de la poesia*. A cura de Núria Nardi i Iolanda Pelegrí. Barcelona: Edicions 62.
- (1987) [1956]. «Francis Ponge i les coses», dins Francis Ponge. *El partit pres de les coses*. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Edicions del Mall, p. 9-12.
- (1992) [1957]. *Poesia*. A cura de Jaume Coll. Barcelona: Quaderns Crema.
- COLERIDGE, Samuel T. (2013). «Khublai Khan». Traducció d'Albert Mesres. *Veus Baixes*, 1, maig de 2013, pàg. 113-118.
- COLL, Jaume; Oliva, Salvador (1986). «Crítica de les variants d'un poema de Josep Carner». *Reduccions. Revista de poesia*, 29/30, p. 84-106.
- CORNUDELLA, Jordi (2010). *Les bones companyies*. Barcelona: Galàxia Gutenberg.
- DILTHEY, Wilhelm (1998). *Hermenèutica, filosofia, cosmovisió*. A cura de Gonçal Mayos. Barcelona: Edicions 62.
- FERRATÉ, Joan (1994). *Papers sobre Josep Carner*. Barcelona: Empúries.
- FERRATER, Gabriel (1998). «Pròleg», dins Josep Carner. *Nabí*. Barcelona: Edicions 62 / Empúries, pàg. 7-27.

- (2019). *Curs de literatura catalana contemporània*. Ed. Jordi Cornudella. Barcelona: Empúries.
- FERRATER MORA, Josep (1980). *Les formes de la vida catalana i altres assaigs*. Barcelona: Edicions 62.
- HUSSERL, Edmund (1999). *Fenomenologia*. Traducció i edició de Francesc Perenya Blasi. Barcelona: Edicions 62.
- LLOVERAS, Xavier (2010). «L'estil en la poesia de Blai Bonet». *Reduccions. Revista de Poesia*, 96, p. 158-178.
- MARAGALL, Joan (2010). *Poesia completa*. A cura de Glòria Casals i Lluís Quintana. Barcelona: Edicions 62.
- NAVARRO Santaaulàlia, Josep (1992). «Quatre modalitats en la poesia de Josep Carner». *Catalan Review*, Vol. VI, núm. 1-2, pàg. 325-369.
- OLLÉ, Manel (1995). «*Lluna i llanterna*: represa de temes xinesos. De Bai Juyi a Josep Carner, passant per Arthur Waley». Dins: Jaume Subirana (ed.), *Carneriana. Josep Carner, vint-i-cinc anys després*. Barcelona: Proa.
- (2012). «Pròleg». Dins: *Pedra i pinzell. Antologia de la poesia xinesa clàssica*. Barcelona: Alpha, p. 11-18.
- (2021). «Mig disfressat de xinès». *La Lectora*, 22 d'abril de 2021.
- OLLER, Dolors (2010). *Accions i intencions. Estratègies de lectura i assaigs de poètica*. Barcelona: Empúries.
- (2020). *Pel camí de Carner*. Girona: Curial / Institut de Llengua i Cultura Catalanes.
- ORTÍN, Marcel (2017). *Josep Carner i la traducció*. Lleida: Punctum.
- SALA, Jordi (2000). *L'estètica de Josep Carner: la poesia de tema amorós*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes i Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SULLÀ, Enric (1995). «La capacitat negativa de Josep Carner». Dins: Jaume Subirana (ed.), *Carneriana. Josep Carner, vint-i-cinc anys després*. Barcelona: Proa, p. 223-239.
- VINYOLI, Joan (2001). *Obra poètica completa*. A cura de Xavier Macià. Barcelona: Edicions 62.

LA POÈTICA DE JOSEP CARNER A TRAVÉS DELS PRÒLEGS ALS LLIBRES DE POESIA

Jordi MARRUGAT

Professor Serra Húnter, Universitat de Barcelona

És una qüestió ja prou assumida que Josep Carner tenia una cura especial en la col·locació del primer i el darrer poema dels seus llibres, que hi funcionen com una mena de pròleg i epíleg, entrada i sortida o obertura i tancament interrelacionats. Tendeixen a emmarcar processos de coneixement estructurats de manera unitària. Alguns d'aquests poemaris, a més, es presentaren al públic amb un pròleg en prosa en què l'autor explica la seva noció de poesia, la funció que atorga al llibre o, fins i tot, el seu sentit últim. Sempre breus i aparentment anecdòtics i contingents, tendiren a exposar aspectes cabdals de la poètica de l'autor, sovint bandejats o mal interpretats pel to lleuger que solen prendre o perquè el mateix Carner no els va incloure en el volum *Poesia* —en el qual no tenien cabuda més perquè es tractava d'una obra nova i autònoma que no pas perquè no diguessin coses importants. La relectura conjunta d'aquests pròlegs permet resseguir el desenvolupament de la poesia de Carner i comprendre les idees clau de la poètica que, construïda per ell des del principi de la seva trajectòria i establerta de manera definitiva i completa el 1914, fonamentà el conjunt de la seva poesia: la poètica postsimbolista (Marrugat 2014 i 2015).

IRONIA, CIVILITAT I NOUCENTISME EN ELS LLIBRES DE SONETS (1905 i 1907)

Primer llibre de sonets (1905) i *II llibre de sonets* (1907) són dos reculls que s'emmarquen en l'operació de construcció de la poesia moderna que tot just estava endegant llavors el Noucentisme (Aulet 1991b i 1992: 245-260). El primer es presenta amb un pròleg escrit en castellà i irònicament dirigit «a don Antonio Maura, príncipe de

las Españas» que situa perfectament aquesta operació (Aulet 1992: 288-289). D'entrada, es tracta d'un joc distanciadador amb les convencions del llibre de poemes tradicional (Aulet 1991b: 6). Especialment, del renaixentista o el barroc, en què sol predominar la forma del sonet, a la qual Carner atribueix «fama de poesía principesca», i que sol obrir-se amb la dedicatòria a un noble que, per coherència amb la definició carneriana, en aquest cas ha de ser un príncep. Irònicament, Carner escull l'home més semblant a un príncep que té a mà: el president del Consell de Ministres del regnat d'Alfons XIII, és a dir, el càrrec polític més alt per sota del de rei. Més irònicament encara, però, Maura havia dimitit mig any abans de la publicació del llibre (el desembre de 1904), de manera que era un príncep destronat, ja un secundari de secundaris; i es tracta d'un mallorquí al qual, com a «príncipe de las Españas», Carner es dirigeix en castellà sense necessitat, només per una pompa evidentment prescindible que, si assumeix és, per descomptat, com a crítica al castellanisme de l'estat —explícita quan afirma: «Muchos discuten en Cataluña si somos ó no españoles. Pero lo evidente es que por ahora somos castellanos». De fet, i aquí la ironia és doblement punyent, comença dirigint-se a Maura recordant-ne que «el día 6 de Abril de 1904 entrasteis victorioso en Barcelona», una referència al sotmetiment nacional català —i potser una crítica als sectors més conservadors de la Lliga, que reberen Maura amb els braços oberts.¹ Però també a la feblesa d'aquest

1. Els paràgrafs següents es recreen en aquesta idea amb una retòrica tan passada de voltes, tan pomposament castellana, que sembla evident la ironia crítica contra la dominació castellana com a conseqüència de la conquesta de 1714: «Aunque los ciudadanos sientan su derrota, la entrada de un Conquistador es siempre una alegría para la Ciudad. Quizá le volverán la espalda, callados y rencorosos, los soldados que ayer defendían los muros, pero las mujeres y los niños, los seres de ingenuidad, le contemplarán fervientes, protegiéndose los ojos con las manos para ver á pesar del exceso de luz. Atraviesa los aires y los espíritus un viento claro i brillante, y hasta el cielo parece moverse como una gran bandera. Es tan irresistible la Victoria! ¡ Vos fuisteis el Conquistador de mi Ciudad; al penetrar Vos en ella, Barcelona aun trepidaba con hostilidades subterráneas pero la alegría del aire libre penetró en hilillos tenues de luz hasta la profundidad de las cavernas

príncep destronat que justament el 12 d'aquell abril va patir un apunyalament lleu a la ciutat comtal.

Tot plegat ens situa molt bé la ideologia catalanista —i panctalanista— del Carner jove que el du a participar en el Noucentisme per tal d'assentar les bases d'una cultura nacional moderna. En aquesta, el lloc del poeta no podia ésser-hi el que li estaven atorgant els modernistes —tampoc aquells que, com el Carner d'aquest llibre, defensaven el sonet per tot allò que té de treball artificiós i arbitrari, de culturalisme i classicisme. Tot al contrari, el poeta havia de ser l'home civil integrat com a tècnic —literari— en la parcel·la determinada que la societat moderna li reservava —al costat de les parcel·les, ni més grans ni més petites, ni superiors ni inferiors, que hi ocupen metges, químics, biòlegs, enginyers, arquitectes, etc. Des d'aquesta, per l'especificitat de la seva tasca, els poetes actuen, juntament amb els polítics, com a «constructors dels pobles». Ho afirmarà el 1908 a «De l'acció dels poetes a Catalunya», però és el que ja diu en aquest pròleg entre ironia anticastellana i ironia metaliterària: «el pueblo es un desorden. Pocos son los escogidos que perciben la excelencia y la utilidad de las leyes ocultas. El príncipe y el poeta son semejantes en el hallazgo del ritmo y en el merecimiento de la inmortalidad. Porque soy poeta he comprendido, Señor, toda la elegancia de vuestro poder». I perquè és poeta, doncs, Carner pot assenyalar, com havien fet poc abans Maragall i el Modernisme, la decadència en què es troba immersa Espanya.² La solució, però, que, també com a poeta, hi proposarà, quedarà ja molt lluny del regeneracionisme modernista. Serà el pla modernitzador del Noucentisme (Marrugat 2010). D'aquí l'elogi final a Maura, irònic, encara, però més ambigu, atès que es

sediciosas. ¡Vuestro éxito fue decisivo y total. Vuestra mirada de Príncipe sonriente acabó por hacer comprender a los más reacios que éramos súbditos vuestros».

2. «Triste jardín de España, hoy convertido en perspectiva de crepúsculos y cierzos! Los surtidores cuyas aguas se remontaban ayer con altanera esbeltez son ya lagos oscuros de muerte; amarillean los cipreses decaídos de su anhelo de fe y de salvación; por las escalinatas heroicas descienden las hojas caídas, crujendo aún majestuosas».

tracta d'un mallorquí que, com a mínim, busca solucions polítiques a aquest estat decadent.³

La ironia, doncs, esdevé una eina literària i política de civilització, és a dir, de relació educada i culta amb la realitat i les persones. Per això forma part essencial de la poètica de Carner, com del conjunt de la noucentista (Murgades 2020: 418-419). Si bé *II llibre de sonets* no duia pròleg, hi feia tal funció una dedicatòria inicial que condensa totes aquestes qüestions ja presents a *Primer llibre de sonets*. Carner dedicava el nou poemari a l'Ateneu Barcelonès, esdevingut «veritable centre d'operacions» col·lectives noucentistes (Aulet 1991b: 7). El retrata com a «flor i espill de les doctes societats barcelonines», és a dir, exemple d'actuació col·lectiva; i com a «gremi de cultura», ço és, espai de civilització al qual «dech força part del meu esser espiritual, y singularment la divina ironía», que queda així vinculada a les relacions socials civilitzades i a la cultura. La ironia és una «virtut sense la qual no podríen pas viure les persones dignes» i una qualitat essencial a la poesia. Perquè, explica Carner, «un esperit sense ironía, se llençarà bruscament a la Bellesa y la malmetrà ab la seua admiració». Cal el distanciament de la bellesa, de la realitat i de l'experiència per tal de poder-les convertir en art. Es tracta, és clar, d'un nou atac als romàntics, simbolistes i espontaneistes des de l'entrada d'un llibre concebut contra ells. I per aclarir que els trets van dirigits a l'àmbit poètic, Carner rebla la frase anterior amb la imatge de l'abella, símbol tradicional del poeta: «A diferencia de les abelles qui copcen el perfum deixant la flor aparentment intacta». Heus ací tota una noció de la poesia que serà constant en Carner: no és la flor, la realitat, la bellesa immediata, l'experiència viscuda, allò que s'ha d'oferir en poesia —com defensen les teories que Maragall havia exposat precisament en aquesta mateixa institució—, sinó el perfum, l'essència, la bellesa destil·lada, la mel condensada. I la forma del sonet o la iro-

3. «Pero en medio de la gran soledad y el gran silencio, Señor, os habéis erigido con sublimidad de estatua marmórea; vuestras miradas abarcan sonrientes la tristeza sin fin de las llanuras, vuestros brazos parecen inmovilizar los aires y la luz de un sol muriente, Señor, os unge».

nia són, precisament, mitjans d'essencialització i distanciament que permeten transformar en lloc d'oferir, que requereixen un procés de condensació i destil·lació interiors d'alguna cosa que depassi la mera individualitat pròpia i en què intervenen altres facultats que la simple captació immediata i espontània de la vida. Per això no pot ser poeta qualsevol, sinó un tècnic format en llengua i literatura que participi de l'«escalf d'intellectualitat» que ofereixen institucions com l'Ateneu.

LA MODERNITAT O L'ETERN DEL TRANSITORI A *AUQUES I VENTALLS* (1914)

Auques i ventalls és un llibre sobre les relacions entre poesia i ciutat moderna construït en gran mesura com a resposta al plantejament d'aquesta qüestió fet per Baudelaire. La figura del *flâneur* tal com la instituï aquell és radicalment contestada amb la del badoc carnerià (Marrugat 2014: 251-257); la dualitat de *spleen* i ideal es torna conciliació harmoniosa; la fugacitat de la bellesa extrasensorial s'hi fa perennitat en la consciència humana (Marrugat 2014: 187-189). Molts poemes contenen referències més o menys explícites als de Baudelaire. És per això que el pròleg ja situa el llibre en aquesta contestació reformulant el concepte de modernitat plantejat pel simbolista francès. Aquell n'havia donat la cristallització més coneguda en *Le Peintre de la vie moderne*. Després de plantejar-hi la pròpia noció de la figura del *flâneur* com a fonament de la de l'artista, explica que aquest busca «la *modernité*», és a dir, «dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire». Baudelaire denunciava l'art que rebutja el present i definia el modern com aquell que és capaç d'extreure de la pròpia època «la beauté mystérieuse qui y peut être contenue, si minime ou si légère qu'elle soit. La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable» (Baudelaire 1980: 797). Carner reprèn aquesta formulació, cabdal per l'operació del conjunt del poemari, i la fa seva amb uns termes que en capgiren la concepció originària. La majoria de poemes del recull foren publicats prèviament a la secció «Rims de l'ho-

ra» de *La Veu de Catalunya* (Marrugat 2015: 61-106). Carner els presenta ara com «flors de paper diariàtic» per aquest motiu i perquè tots remetien a fenòmens passatgers de la vida col·lectiva contemporània —costums, vestuari, festes, modes, etc. Indica així que són poemes moderns perquè neixen indestructiblement lligats al transitori. Això fa que part del seu valor estigui lligat al progrés i sigui, per tant, caduc: «el present recull no deixarà d'oferir un interès arqueològic a les vinentes tongades de la humanitat». És ple de «jocs efímers i canviants» condicionats per trets d'època temàtics («la ciutat en trasmudança»), formals (l'«orientació estètica que condueix l'artista vers l'ofici») i ètics («un insistent civilisme», present gràcies a la mateixa ironia reivindicada en els llibres de sonets, un «humorisme» que «és cosa altament civil»). En definitiva, es tracta d'un llibre sorgit en la Barcelona del primer nou-cents, que la pren com a tema tractant-la des de la ideologia noucentista i amb els trets formals i morals privilegiats per aquesta. No obstant això, el mateix Carner està apuntant també els trets artístics que fan que l'obra depassi la dependència d'aquesta transitorietat cap a l'eternitat. I no es tracta d'entreveure com a visionari, a la manera de Baudelaire, un món transcendent de bellesa brillant entre les esquerdes de la lletjor present, sinó, ben altrament, de traslladar la fugacitat actual cap a la permanència de la cultura compartida. Això es fa, precisament, mitjançant el domini de «l'ofici» que salva per «a les vinentes tongades de la humanitat» tot el que és transitori en tant que provoca «una elevació de nivell de moltes coses que són més quotidianes que no pas les nades de l'art per l'art i que noresmenys convé que tinguin un determinat reflex de bellesa». El fet de partir de realitats socials compartides, doncs, assegura un cert interès futur. A més, aquestes esdevenen més que fugacitat inserida en el canvi i el progrés quan adquireixen «un determinat reflex de bellesa» en accedir a les estructures formals construïdes per convenció tradicional també col·lectiva —les auques i els ventalls com a sinècdoc de les formes convencionals de tot el recull, que es dominen no per revelació, sinó per «ofici». El poeta antisimbolista del llibre, doncs, no centra l'operació transcendent en la seva sensibilitat individual, sinó tot al contrari. El seu món transitori esdevé etern

perquè és compartit amb la societat present, traslladat a les formes de bellesa de les societats passades i projectat cap a un futur ideal «amb una convicció indisputable de sos bells esdevenidors».

Per això és una prova de foc en aquest sentit que els poemes sobre la Barcelona del primer nou-cents no quedin limitats en aquest àmbit geogràfic i temporal, sinó que accedeixin a la consciència col·lectiva de la seva societat, que responguin, «amb tota la seva temporalitat, a un entranyable sentit catalanesc» que els farà atemporals.⁴ La prova de foc per a certificar-ho és, doncs, llegir-los en una ciutat tan catalana com ideal i, per tant, diferent a la Barcelona canviant. Si els poemes s'hi integren, és que han transcendit el temps i la geografia originals. Carner acaba el pròleg identificant Girona amb aquesta ciutat ideal i explicant que va llegir-hi els seus poemes. És la confirmació que s'han integrat en l'àmbit transcendent, suprageogràfic i atemporal de la cultura catalana, malgrat el seu origen transitori, localíssim i fugaç. Barcelona i Girona hi apareixen com ciutats contrastades i alhora identificades —Carner en remarca que els noms són diferents, però iguals en rima—, com el transitori i l'etern, la realitat i l'ideal. D'aquí que també aquesta Girona desrealitzada sigui descrita a partir d'antítesis conciliades que la transformen en espai irreal, atemporal, transcendent: hi ha heroisme i mosques, olors i pudors, seminari i esglésies al costat de casernes militars, un riu i un pont, plaça ampla i carrers estrets, humilitat i pompositat, arqueòlegs i dames, poetes afrancesats i poetes popularistes, tota mena de gent i d'opcions polítiques, arbredes altíssimes i valls, remor de fulles i remor d'aigües; tot d'elements contraris que desemboquen en «la cançó de l'amor i la immortalitat» i en «unes postes on la llum sangonosa es deixatés amb suprema recança, envermellint de púrpures divines les cares de les parelles contempladores». Heus ací com el transitori acaba sortint del temps per esdevenir etern.

4. D'aquí la necessitat d'un model de llengua compartit per tot l'àmbit geogràfic i temporal de la nació catalana que està defensant el Noucentisme i, doncs, la polèmica amb Jaume Barrera d'aquest pròleg —que podeu trobar detalladament analitzada a Marrugat 2015: 171-176.

L'opció de Carner, doncs, seguint Baudelaire i contradient-lo alhora, no és la d'extreure l'etern del transitori per una sensibilitat artística especial orientada vers la captació del misteri, sinó la de fer participar el transitori comú en l'etern que és la consciència compartida construïda per la humanitat en la cultura —la forma més destil·lada de la qual és la poesia. Allà les coses temporals perduren, ja sigui pel seu interès arqueològic, perquè representen una aspiració ideal que mai s'ateny del tot, perquè constitueixen un sentit nacional o perquè esdevenen bellesa, és a dir, espai autònom lliure de tota dependència aliena a si mateix —però construït convencionalment per la comunitat.

«EN EL LLINDAR» DE *LA PARAULA EN EL VENT* (1914)

Verger de les galanies (1911) suposà un gir substancial en l'obra carneriana cap a una poesia lírica plenament autònoma que culminà *La paraula en el vent* (Sala 1992). De fet, l'endrega inicial del volum de 1911 hi funciona com una mena de pròleg que el situa en l'àmbit construït per la poesia moderna occidental en oposició a l'utilitarisme, el materialisme, el racionalisme i el cientisme de la societat industrial. Com l'amor o la mateixa vida humana —les àrees de coneixement de la poesia, per oposició a les de les ciències—, ens ve a dir, atzarosos, temporals, inútils i imaginatius, *Verger de les galanies* no s'adreça a ningú en particular, no es dirigeix enlloc, no té cap objectiu concret, perquè es basta a si mateix en la seva pròpia existència autònoma.⁵

Un any després, la dedicatòria de *Les Monjoies* podia llegir-se en aquesta mateixa direcció. En presentar-hi els poemes com «les fites que marquen la via que he anat seguint: d'ont vinc i ont soc», planteja una identificació plena del poeta amb la seva obra —però no amb la

5. «Com la sageta que dispara l'infant, l com la fulla al grat del vent, l com el vagar d'una hora inútil, l com l'imaginar de la follia, ll aquest llibre no porta endrega».

vida de l'home que també és— en una direcció que fou essencial a la noció de poesia establerta pel següent poemari.⁶

I és que *La paraula en el vent* culmina aquest procés. Es presenta amb un pròleg que, ja des del títol, «En el llindar», adverteix que el lector és a punt de traspasar a una altra realitat que no és la que viu en el seu dia a dia. Aquest, regit per les lleis del canvi, del progrés, del mercat, de l'utilitarisme, etc. es deixa enrere després de traspasar «el llindar» de *La paraula en el vent*, que du a un espai on, com succeeix a *Auques i ventalls*, s'integren aquells trets del món modern en els seus contraris —l'eternitat, l'estabilitat, la unitat, etc. Així mateix, en traspasar aquest «llindar» es deixa enrere la biografia anecdòtica per entrar en el món de la literatura, de la humanitat universal. És el que exposen els dos primers paràgrafs:

Veus aquí un llibre que no ve a ésser altra cosa que una història planyívola d'amor, sense prendre per testimoni els rius, les estrelles o les cascades; en realitat, el poeta s'ha fet una confidència ell tot sol, i en el llenguatge que li era més entenedor. Per l'especial natura del seu sentiment —que era una melangia consirosa d'ella mateixa— no han escaigut al poeta llargues ufanes verbals de sensualitat gloriosa, ni el subtilíssim i novell conceptisme en imatges, sempre inesperat i una mica conscient de ser-ho. Cal, doncs, perdonar l'autor del llibre que no hagi estat més que sincer o que banal; el seu gemec sentimental no té re que veure amb les epopeies urbanes o folk-lòriques del dia que fan gloriosa la nostra literatura catalana.

Serà natural una objecció: que l'humilitat del llibre no n'autoritza l'ofrena al públic, mes l'autor ha volgut fer constar, en editar-lo, una opinió tranquil·la a favor de la poesia lírica, com, en escriure'l, no havia fet sinó una afirmació de simplicitat amorosa.

6. Agraïxo a Jaume Coll Mariné que m'hagi cridat l'atenció sobre aquesta relació entre la dedicatòria de *Les Monjoies*, la de *Verger de les galanies* i el pròleg a *La paraula en el vent*.

Carner és tan literal que la declaració continua passant per alt a molts lectors. Parla de l'autor del llibre com del poeta en tercera persona —recurs que ampliarà al pròleg a *La inútil ofrena* i reprendrà en els textos de la postguerra en què exposa la teoria de l'ham poètic. I aquest poeta s'ha parlat a si mateix, en soledat i «en el llenguatge que li era més entenedor». No es tracta, doncs, d'una confessió adolorida que es fa un home a si mateix, sinó d'un poeta que es parla en el llenguatge que comprèn millor, és a dir, el de la poesia. Carner declara d'entrada que som davant d'una obra de poesia completament autònoma, lliure de tot allò que no és essencial al gènere, pura. Qui és «sincer» no és l'home, sinó «l'autor de llibre». Per tant, no serà sincer amb sentiments, experiències o emocions, sinó amb la poesia, amb formes, poemes o sons —una noció de sinceritat nova que s'oposa radicalment a la maragalliana i reprendran Riba, Folguera i Foix (Marrugat 2009: 223-224 i 256). Per això ha optat per la lírica, que és el gènere més essencial, destil·lat i lliure del que no és poesia —anècdota, narració, descripció, biografia, etc. Això fa possible que una remota experiència originària viscuda no pel poeta, no per l'autor dels poemes, sinó per l'home en què es desdobla —el «petit amor» a què es refereix al final—, pugui fer-se pública en un llenguatge que transcendeix aquells orígens per integrar-se en el de la cultura compartida universalment.⁷

Davant d'aquesta distinció tan clara entre l'home i el poeta, la vida i la poesia, l'anècdota i el lirisme es fa realment incompreensible la persistència obstinada de les lectures biogràfiques d'aquest llibre.⁸ O de les que el lleixen com una narració. I és que Carner també és

7. «La vulgaritat de l'experiència, argumenta [el pròleg de *La paraula en el vent*], potser hauria hagut d'impedir que el "gemec sentimental" produït pel "petit amor" sortís a la llum pública. La justificació no podia ser sinó literària: essent banal l'experiència, només era lícit convertir-la en "una opinió tranquil·la a favor de la poesia lírica". Transcendir-la, doncs, passant-la pel filtre de la tradició literària sobre el tema de l'amor no correspost» (Gustà 1987: 175). Així, el llibre es desenvolupa recollint i reformulant tota la tradició lírica occidental, tal com han estudiat Gustà 1987: 175-179, i Aulet 1991a: 92-93.

8. Tal com ja va denunciar de manera clarivident Balaguer 2010: 207.

taxatiu en això: apunta la unitat del llibre presentant-lo com a «història planyívola d'amor», però nega rotundament que aquesta unitat sigui narrativa en remarcar que es tracta d'una aposta radical per la lírica —la unitat del llibre en termes d'història ve donada perquè es presenta com un sol procés de coneixement que unifica experiències molt diverses sota la idea d'amor, que en possibilita l'anàlisi i la compartició.⁹

Carner, doncs, rebutja una poesia biogràfica i no autònoma. Però també es desmarca de models més concrets. Les referències semblen prou clares. La seva confessió no ha volgut esdevenir el crit davant la natura típicament romàntic; tampoc no ha caigut en el sensualisme verbal del simbolisme; ha rebutjat la recerca de la novetat típica de les avantguardes; i ha deixat de banda «les epopeies urbanes o folk-lòriques del dia» que trobem en tanta poesia noucentista i en el mateix *Auques i ventalls*.

Seguint aquesta línia, el pròleg formula perfectament la novetat del llibre en relació a les dues més grans teories poètiques de referència en aquell moment:

La poesia lírica és un combat, el més alt de l'esperit, com el de Jacob i l'àngel. És el combat essencial entre l'inspiració, que és potencialment infinita, i el geni, que és característicament limitat. És el pur fenomen que els grecs anomenaven entusiasme. El combat és en un ambient lliure, nu. El que en Maragall anomenava la "paraula viva" i el que l'Ors anomena la "arbitrarietat", enlloc poden bregar més poderosament que en aquest aire. I el dit símil de la batalla no vol dir que el triomf de l'un contrari senyali l'anorreament de l'altre, sinó que tot ço que en art sigui pacífic, tòpic, és sense valua, tant si té un aire d'incoherència il·luminada com si el té d'artifici preciós o eufuista; i només és valor i llevat immortal una nova batalla encarnada del geni i l'inspiració, els quals no

9. Això vol dir que rastrejar entre aquesta diversitat els poemes d'amor no correspost per extreure'ls del conjunt i articular-los en forma de narració diferent al que passa en la resta del llibre sigui, en realitat, destruir la unitat del poemari, la «història», i la seva opinió a favor de la lírica.

viuen sinó entredevorant-se les entranyes; aital és el complement del mite romàntic de Prometeu.

Un petit amor —petit en el sentit de la condició obscura de l'enamorat i la qualitat humana de son foc— podrà conduir, si no a aquestes alteses, a la tèrbola indicació de son camí. I no gosant el poeta acabar de creure en la precisió de son exemple poètic, posa aquestes ratlles explicatives enfront de son llibre, en declaració de son vot. Car és ben possible que en quant a la virtut de sa obra artística pugui dir, com de l'atzar de son amor, la paraula de Petrarca: *Scrissi in vento*.

Carner associa la poesia a la lluita de Jacob i l'àngel, una imatge que, represa de «La dignitat literària»,¹⁰ a partir d'aquí, esdevindrà un lloc comú de la poesia postsimbolista (Marrugat 2014: 63-65). Perquè, com mostra constantment el llibre, la poesia és un espai de tensions

10. També en aquesta conferència de 1913 Carner denuncià l'estancament poètic per plantejar la poesia com una lluita constant entre corrents d'esperit i homes diversos: «Ve un moment, però, que les facultats d'assimilació i evolució s'anquilen, la fantasia es destenyeix, la forma s'afluixa; en aquell moment quan desapareix dels ulls de l'artista la incessant renovació de les categories, la contínua invenció de valors, l'artista es creu ésser perfecte. No rep cap més suggestió? Doncs és que ha arribat a l'absolut. I com la gent segueix trobant-se en direccions incomprensibles, l'artista agitat no triga a dir que són vinguts els dies de la decadència universal, i va a la fira de la banalitat a comprar-se una trompeta per fer d'àngel de l'Apocalipsi. ¡ Confessem que és una trista fi! I potser no arribaria a complir-se, demanant la cooperació d'una qualsevol de les formes de l'antropocentrisme: vanitat, orgull, amor propi, que arrenen poderosament en un esperit artístic. La creació és una obra misteriosa que es realitza en les tenebres; la hipertensió de la nostra ànima esglaiada per la fetilleria de la bellesa, excusen en part un refermament excessiu de la individualitat, la petjada convulsiva sobre el món. Cal perdonar molt als poetes. Serà lenitiu si no remei a aquesta violència del jo, la pràctica de la simpatia amb tots els corrents d'esperit i amb tots els homes. Aquí, com sempre, la virtut és de bon aconsellar que ella sigui la consuetud de les nostres hores i ens alliberi de perllongar i disminuir en la vida quotidiana la tràgica altivessa d'una nocturna solitud! Com Jacob, ens pot ésser permès lluitar amb un àngel, però ens és sempre defès lluitar amb els homes» (Carner 1986: 130-131).

harmonitzades entre pols radicalment oposats: mutable i immutable, experiència i record, món i llengua, diversitat i unitat, vida i poesia. Aquesta darrera sorgeix de les infinites possibilitats del món concretes en la limitada capacitat comprensiva que permet la llengua com a instrument. Jacob, l'home, el límit, lluita contra l'àngel, l'inhumà, el sobrehumà, l'infinit, per assolir la llum i el coneixement. I és en la lluita que aconsegueix canviar i assolir un estat de consciència superior. La poesia és aquesta lluita amb el diví en què la llengua s'amplia per conèixer millor, per abastar més enllà del que el seu límit humà inicial feia possible. És la lluita entre l'àngel i Jacob. O, ja en termes de poètica clàssica, entre la inspiració «infinita» i el geni «limitat», perquè la inspiració, tal com la definí Plató a *Ió* i *Fedre*, i tal com apareix recurrentment en la poesia llatina, era el procés pel qual els déus influïen sobre el poeta, el posseïen momentàniament; mentre que el geni era la deïtat tutelar que presidia el destí d'una persona o lloc, per això en les poètiques classicistes i romàntiques era un terme que designava la capacitat creativa d'una individualitat concreta, determinada, limitada (Lecointe 1993: 217-230).

Carner anomena aquesta lluita «entusiasme» també en el sentit grec del terme. I és que etimològicament prové d'«en» i «theos», és a dir, de la idea de tenir un déu a l'interior. L'«entusiasme» fou teoritzat principalment per Plató per referir-se a la poesia en aquests termes:

els poetes no deuen el que fan a llur saviesa, sinó a un cert do natural o entusiasme, semblant al dels endevins i dels profetes; car aquests diuen moltes i molt belles coses; però no saben res del que diuen. [Plató 1931: 21]

En efecte, «els poetes lírics fan llurs belles poesies sense tenir el cap clar, ans només quan s'han donat a l'harmonia i al ritme, entren en l'entusiasme bàquic» (Plató 1928: 16). Aquest concepte, també sota la forma de «furor poètic» extreta del *Fedre*, fou clau entre les poètiques renaixentistes (Galand-Hallyn i Hallyn 2001; Solervicens i Moll 2011). I no sembla una casualitat que Carner el recuperi just

abans d'un esment a Petrarca, que assentà les bases de tal represa (Lecointe 1993: 236-240; Galand-Hallyn i Hallyn 2001: 114-115). D'aquesta manera actualitza i replanteja el classicisme. Fa passar l'«entusiasme» dels grecs al Renaixement i als dos grans teòrics catalans de la poesia moderna, Maragall i Ors. L'arbitrarisme tal com el definí Ors suposava l'oposició radical a la teoria de la paraula viva de Maragall i les seves derivacions espontaneistes (Murgades 1987: 33-35). Si la paraula viva comportava la defensa de les infinites possibilitats de la llengua al marge de tot control racional, l'assumpció lliure de la inspiració, Ors plantejà el control arbitrari de la llengua, la necessitat de sotmetre-la a normes d'art per tal que sigui efectiva en una obra ben feta. Maragall i Ors encarnaven, doncs, en termes estrictament poètics, els dos pols extrems de la diversitat contemporània, alhora que, per les seves teories, representaven els dos pols en tensió de la creació poètica, la inspiració infinita i el geni limitador, el romanticisme i el classicisme, la divinitat i l'home, l'àngel i Jacob. La solució que proposa Carner no és l'aposta per un ni per l'altre, sinó la necessitat de la lluita entre les dues opcions. Qualsevol altra via resulta en el tòpic i l'estancament. La poesia com a coneixement i valor permanent no pot sorgir del vencedor de la lluita —tant si venç l'il·luminat com l'arbitrarista—, sinó de la lluita mateixa. Per això *La paraula en el vent* sorgeix de tensions constants ja presents en un títol en què conviuen l'immutable, l'estable, la forma, la convenció, «la paraula», amb la mutabilitat, l'inestable, l'informe, l'atzar, «el vent».

Tal com ja s'ha apuntat (Aulet 1991a: 85), la teoria poètica que exposa aquest pròleg, i fins la manera com ho fa, és un dels passos fonamentals cap al que Carner acabà consolidant amb el nom de «teoria de l'ham poètic», vinculada explícitament a «l'alta nissaga hel·lènica» (Carner 1970: 55). En aquesta teoria, Carner rebutja Maragall, que tan sols és acceptat com a crida espontània inicial, com a pas previ a conciliar amb Ors. I és que, afirma, la inspiració neix a partir d'una paraula o un vers que apareixen espontàniament i sobtada —recollits de l'entorn, de la memòria, de la imaginació— però que obliguen a ser continuats en l'arquitectura d'un poema construït ja mitjançant el control racional per tal que tingui sentit en relació al

mot o vers donats i que hi estigui a l'alçada (Gustà 1987: 185-187; Marrugat 2020: 526-527). Heus ací el combat del poeta.

A més, la represa del concepte d'«entusiasme» comporta una associació del poeta al visionari —endeví, profeta, oracle o Jacob— de clara herència romàntica i simbolista que Carner troba la manera de reprendre i capgirar per tal d'adaptar-la al món modern. En poemes com «Romanç de la lluna clara» o textos teòrics com «La dignitat literària» Carner s'oposa a aquella imatge del poeta visionari per construir la del poeta home entre els homes igual a tothom. Però això no vol dir que la poesia hagi de ser un «esperanto social», hi afirma. Allò que condueix a l'«entusiasme» és una experiència vulgar que tothom comparteix. Per tant, tothom pot accedir-hi. El poeta no està especialment dotat, ni és un individu superior als altres per alguna mena d'hipersensibilitat innata. Senzillament ha viscut «un petit amor», «la condició obscura de l'enamorat i la qualitat humana de son foc». Ha viscut una experiència comuna, però això l'ha encès. L'amor li ha indicat així el camí. Li ha provocat l'«entusiasme», el déu a dins, la lluita que és la poesia i que condueix al coneixement. De l'home comú neix així el poeta, l'autor del llibre, una mena de semidéu, un Prometeu, però que és diferent del que s'erigí en mite recurrent dels romàntics. Primer, perquè no sofreix passivament que una àguila se li mengi el fetge, sinó que viu una lluita d'igual a igual, la de la inspiració i el geni «entredevorant-se les entranyes». Segon, perquè, en efecte, du la llum del coneixement als homes, però no és un coneixement superior als altres que aquests tenen i produeixen en diversos camps.

I és que Carner estableix la poesia com a mitjà de coneixement modern diferent a les ciències empíriques però no en oposició ni superioritat respecte d'aquestes sinó al seu costat i al mateix nivell. Això el diferenciava del Romanticisme anglès —el Prometeu d'aquest era el del coneixement superior dut als homes, mentre que el de Carner és el d'un coneixement més dut entre els altres dels homes. La poesia produeix així un coneixement específic que neix dins mateix d'aquesta, en la lluita de l'«entusiasme», i, per tant, no pot ser repetit a manera de tòpic, sinó que tan sols pot ser continuat en una nova lluita, en un nou «entusiasme»: «només és valor i llevat immortal una

nova batalla». La poesia, doncs, aporta un coneixement autònom que no pot parafrasejar-se en altres llenguatges o es convertirà en un tòpic sense valor. La poesia és només la forma que pren el poema concret. El poeta no deu el que fa a una saviesa prèvia ni ofereix res que pugui produir una saviesa posterior, sinó que dona tota la seva saviesa en el poema, en una forma específica no intercanviable. És en aquest sentit que Carner reprèn el concepte grec d'«entusiasme»: «el poeta és una cosa lleugera i alada i sagrada, i no sap fer poesia fins que no esdevé amb el déu a dintre i el seny a fora i la raó lluny d'ell: mentre està en possessió d'aquest bé, és com tots els homes, incapaç de fer poesia i de vaticinar» (Plató 1928: 16). Plató explica que Sòcrates agafà diversos poemes i demanà als seus autors que els expliquessin, però es trobà que no sabien fer-ho i que, per tant, no es pot aprendre res d'ells. Tota la seva saviesa existeix en els poemes que han escrit però ells no en són, de savis. Per tant, arribà a la conclusió que deuen la poesia a l'«entusiasme», a l'esdevenir momentani «amb el déu a dintre». Si això, en Sòcrates i Plató, té una clara càrrega negativa contra els poetes —però positiva per la poesia, que esdevé divina—, en Carner és tot al contrari. Als dos grecs els serveix per desacreditar el poeta en allò que, per Carner, l'acredita: que no és superior al comú dels homes, sinó que senzillament és un home que fa bé la seva feina mentre la fa —mentre lluita amb l'àngel—, com qualsevol altre —també requereix entusiasme qualsevol altra activitat artística, científica o tecnològica. Però això no el fa savi en res més que en l'especificitat de la seva labor. «Em semblà», afirma Sòcrates segons Plató, «que dominava el mateix defecte entre els bons menestrals que entre els poetes: com que feia bé el seu ofici, cadascun es pensava ésser molt savi en les altres coses més importants, i aquest error obscuria llur saber» (Plató 1931: 21). Carner assumeix humilment —tal com exposa amb aquesta paraula clau el mateix 1914 al pròleg d'*Auques i ventalls*—¹¹ que el poeta sap només de poesia, no pas

11. «rau la saviesa no pas en glorificar-se i inflar-se la boca de ço que es té o es creu tenir, però sí en contentar-se'n humilment, escondidament i amb ànima pura. L'autor, doncs, es creu ésser savi mostrant-se benaurat de la seva pobresa;

d'altres coses més o menys importants. I que això, en el món modern, no és pas un «defecte», sinó la conseqüència lògica de l'especificitat dels coneixements a què ha conduït la construcció d'una societat basada en la idea de progrés i en la qual ja hem vist que els llibres de sonets construïen aquest espai del poeta com a tècnic especialista.

És precisament aquesta clara consciència que té del món modern el que l'ha conduït a escriure «En el llindar». El poeta sap que el seu art potser no és prou precís per adaptar-se a una realitat tan complexa i variable com la moderna —no acaba de «creure en la precisió de son exemple». Però que, en qualsevol cas, en aquesta res no perdura. Per això acaba afirmant que el poeta «quant a la virtut de sa obra artística pugui dir, com de l'atzar de son amor, la paraula de Petrarca: *Scrissi in vento*». I heus ací un final buscadament ambigu. En efecte, al llarg del llibre l'amor és presentat com una força vital sotmesa a l'atzar i, per tant, voluble, incontrolable, fugaç. L'obra artística i la paraula, doncs, són, com aquest, llançats al vent en un món en canvi constant. Tanmateix, el sentit que el llibre acaba donant a aquesta frase és just el contrari: l'obra d'art, la paraula, llançada al vent és la més perdurable per tal com viatja en la mutabilitat pròpia del món modern per fecundar-lo d'estabilitat, unitat i perennitat. I la prova n'és aquesta mateixa frase de Carner. Reprèn unes paraules de Petrarca llançades al vent fa segles i que, en lloc de desaparèixer, són recollides ara per fecundar aquest llibre. Ho referma encara una altra ambigüïtat. I és que Petrarca no va escriure mai aquesta frase exacta ni en aquest sentit (Coll 1998: 37-38). En canvi, es va fer un fart d'escriure justament el contrari i de preocupar-se per la pròpia posteritat i per la dels clàssics que alimentaren tota la seva obra. Com en el contingut del llibre, doncs, la frase pren un doble sentit: les paraules al vent volen i s'esvanixen, però si atribuïm la dita a algú tan conscient com Petrarca del fet que la seva obra perdurarà, podem estar segurs que no va voler dir que les paraules escrites per ell desapareixerien en el no-res. Sinó tot al contrari, just el que diu *La paraula en el vent*.

fent-se, com un dolç alemany, una cambra que li sigui gentil només amb quatre llistonets, un pitxer blau i dues flors».

Al pròleg de *La paraula en el vent*, doncs, trobem perfectament formulades totes les característiques definidores del postsimbolisme, que és la poètica en què s'emmarca a partir d'aquest moment tota l'obra de Carner: la poesia és impersonal i col·lectiva, ja que l'experiència biogràfica personal és tan sols l'origen remot i comú de la lluita que produeix el món autònom de més enllà del lllindar; la poesia és forma plena de sentit només vàlida en la seva formulació específica; la poesia és la permanència de la tradició sempre vivificada, actualitzada; la poesia és un mitjà de coneixement; la poesia és en si mateixa una experiència vital, una lluita; la poesia planteja una harmonització de pols oposats que permeten percebre la unitat última del món, l'ordre sota el caos, l'amor sota l'atzar. Aquestes són les característiques del món que el lector trobarà després de traspassar el «llindar».

«ELL» ÉS L'AUTOR DE *LA INÚTIL OFRENA* (1924)

El desdoblament entre l'home i el poeta, la vida i la poesia, l'anècdota i la lírica és una qüestió essencial a la poètica postsimbolista que ja planteja obertament el pròleg a *La paraula en el vent*. I és el nucli entorn al qual es construeix el de *La inútil ofrena*, una antologia de poemes precisament provinents sobretot de *Verger de les galanies* i *La paraula en el vent* (Coll 2016: xxxv-xxxvi), els llibres constitutius de l'aposta per la lírica en la construcció carneriana del postsimbolisme.

En efecte, el «Josep Carner» home signa un pròleg parlant d'«ell», el «Josep Carner» poeta. El desdoblament és cristal·lí. L'home troba «llunyanes de mi» unes poesies que el poeta escriu a partir de les seves experiències biogràfiques —tant hi queden desdibuixades i transcendides! Si l'home es troba incòmode entre papers i lletres perquè vol aprofitar mundanament l'hora,¹² el poeta només pot habitar

12. «L'únic sentiment intens que m'hagin inspirat alguna vegada [els seus poemes], és el de la rancúnia. Sí: perquè de vegades els he hagut de copiar. M'han fet tornar, aquelles paginets de posat inofensiu, als treballs forçats de la primera

aquest ambient atemporal de les paraules que en cap cas és biogràfic ni pot reproduir tota la realitat.¹³ El poeta diu les coses que l'home confessa que «no sabré dir mai». Per això, qui millor hauria parlat d'ell no és pas l'home, sinó el crític: el poeta és un ésser incorpori, irreal; i tot crític «porta un poeta ideal a dins, i aleshores hi compara els poetes de debò», que, ho diu ben clar, no poden tenir com a referent l'home, la vida, el temps, sinó l'ideal. Com el poeta de *La paraula en el vent*, ell sempre s'està fent una confidència a si mateix en el llenguatge que li és més entenedor: escriu «com aquells solitaris vergonyants que, perquè la portera els consideri una mica, o per a enganyar-se deliciosament amb una aparença de cordialitat humana, s'adrecen lletres a si mateixos».

Si a «En el llindar» Carner s'havia definit per oposició a diverses tendències, ara ho farà en positiu: aquell bandeig de romanticisme, simbolisme, avantguardes i folklore urbà es converteix ara en una acceptació de la ingenuïtat de la poesia popular («en un moment que és o podria ésser transcendental, es deté en un joc pueril»); de l'artifici retòric trobadoresc («hi ha ocasions que se li acut una pruja de virtuosisme: hom diria que provençaleja trobadorescament»); del romanticisme anglès no grandiloqüent de Wordsworth, Coleridge i Shelley («es deixa conduir a un psicologisme opac, a l'anglesa»); de la superficialitat galant de la poesia de ventall francesa («ni li manca alguna avinentesa d'ésser tot som, de mostrar un petit concepte transparent, bo per a un ventall de francesa provinciana»). Això el converteix en un ésser «feliç», és a dir, moralment oposat a l'angoixa essencial dels valors simbolistes, perquè el món que habita és total,

escola: al càstig de solcar obstinadament el paper, consumint-hi hores que haurien pogut ésser delicioses, i durant les quals hom s'imagina tots els homes que no copien com a éssers lliures i feliços. Allò de copiar en una caiguda de tarda mentre se us va fent fosc, fosc, és una de les coses que més cruelment saben oprimir-vos el cor».

13. És «peresós», és a dir, viu lentament, com fora del temps; «més que no pas enamorat de les dones, em sembla enamorat de les paraules»; i «quan vol dir les coses amb tot el seu gruix, em fa l'efecte d'aquelles criades que confien llurs crisis espirituals als memorialistes».

ple, complet i harmònic —observeu que és el poeta qui és feliç, no l'home, a qui aquesta felicitat irrita. A més, per a la lògica de l'home modern que pateix els condicionants de la societat industrial ell és, com podia deduir-se de la dedicatòria de *Verger de les galanies*, «absurd», perquè no viu sotmès a l'interès, el profit, el progrés o l'utilitarisme. Per això l'home Josep Carner hauria preferit que ell jugués a billar, una activitat semblant a la poesia —amb regles pròpies, sense utilitat, al marge de la producció i el mercat—, però que almenys té un espai clar dins la societat industrial. No obstant això requereix un cos i temps, dues coses que el poeta no té —«fins per a això i tot és massa sedentari».

Es tracta d'un retrat del poeta que encaixa perfectament en aquells trets postsimbolistes que es podien deduir d'«En el llindar». Carner defensa la poesia impersonal en connexió amb la col·lectivitat a través de les convencions populars i, com havia exposat el pròleg d'*Auques i ventalls*, d'una llengua compartida que transcendeix el lloc i el temps;¹⁴ el poema com a forma autònoma vàlid només en la manifestació específica que aquesta estableix; la tradició com a fenomen actiu en el present; la poesia com a eina de penetració psicològica, experiència viva i realitat completa en si mateixa i en la qual només tenen lloc «pures coses».

En definitiva, ell és el poeta líric, autònom, innocent, badoc i bonhomíus que tots els pròlegs carnerians van dibuixant amb els trets d'aquests personatges que encaixen tan bé en la seva poètica. L'únic gest corporal que se'n destaca és que «fuma», acció que precisament crea una atmosfera de difuminació de la presència física d'aquest ésser eteri i ideal que es fa invisible per transformar-se en tots els altres. Fumar cigars és, a més, l'acció que caracteritza l'autor de *La creació d'Eva i altres contes* (1922), que es presenta al pròleg com «escrit en diversos lleures, sense més motiu que el de la ploma als dits, sense

14. Una llengua de la qual cal estar orgullós ara que finalment té una normativa comuna: «I és que *ell* —que soc jo mateix—, al fons de tota la seva inconsistència, té, com un diamant dins un sac de coses per al drapaire, una gemma dura i bella, que és l'orgull d'escriure en català».

més inspiració que la del cigar en els llavis». Perquè aquest objecte allunya de la terra i acosta a l'incorpori: «Som els Cavallers del Realme del Fum, que és un realme més positiu que no pas els de terra i pedruscall, estirats rezelosament entre unes quantes fronteres». I és que, en efecte, com anem veient, Carner construeix al llarg dels pròlegs als seus llibres, i altres textos, una mateixa imatge d'autor, coherent amb la seva poètica, perfectament unificada i volgudament distanciada del seu jo biogràfic.

UNA MIRADA RENOVADORA A *ELS FRUITS SABOROSOS* (1928)

El 1928 Carner reedità per primera vegada un poemari sencer com a inici de la publicació d'unes obres completes que no tingueren continuïtat. Hi feu canvis ortogràfics, rítmics, estilístics, retòrics i en l'estructura d'alguns poemes (Centelles 1984: 17-26; Ortín 1986). A més, però, hi afegí un pròleg des del qual es distanciava del propi passat literari, però defensant-ne els assoliments lingüístics del projecte noucentista —lloat, recordem-ho, des del pròleg i la dedicatòria dels llibres de sonets (Castellanos 2012: 387-388; Ortín 2012). En relació a la poètica postsimbolista establerta el 1914, és especialment significatiu que hi repregui de ben a prop «En el lllindar» de *La paraula en el vent*.

En efecte, el paper que allà havien jugat Maragall i Ors, ara el tenen el mateix Maragall i Costa i Llobera, les figures dels quals permeten dur la lluita poètica també al camp de la història cultural en la qual ha participat Carner —que per això ara deixa de banda el recurs al desdoblament de personalitats.¹⁵ En el pla de la llengua, el primer representa la diversitat lingüística sorgida espontàniament de la terra fent «que cada home sigui un autònom dialecte vivent», tal com, de

15. I potser és pel paper tan galdós que tenia Ors en aquesta història el 1928, després de la seva defenestració, que queda substituït per Costa. En qualsevol cas, ara, els dos referents del pla de l'ideal —llengua, cultura i poesia— en formen part completament perquè ambdós són morts.

fet, exposava «Elogi de la Paraula»; mentre que Costa suposà una «memorable divinació i prefiguració» de la normativització del català. En el pla dels valors culturals, Costa representa la recuperació del classicisme llegat a Carner per oposició a la Mallorca romàntica;¹⁶ mentre que «la més estrèua exaltació de l'individual» maragalliana representa el romanticisme i el modernisme. Si la dicció poètica que va permetre a *La paraula en el vent* assolir la puresa lírica s'aconseguí gràcies a «una melangia consirosa d'ella mateixa», fou Costa qui «donà carta de naturalesa en el nostre parlar (que abans hom s'havia complagut a presentar com a abrupte) a la melangia, aquest sentiment tan clàssic, tan avinent a la dolcesa i a la música»; mentre que la dicció abrupta i grandiloqüent o excessivament sensual que ja «En el llindar» oposava a aquestes dolcesa i musicalitat, és la que es troba en Verdaguer com a «poeta més viril de Catalunya», en Guimerà com a «impressionantment baronívol», en el «català “mascle”» o bé en Maragall com a «glorificador de l'emoció nua», «devot de la intensitat», capaç de repetir «una vocal extàtica». Finalment, en termes de poètica, Maragall és la inspiració infinita i Costa, el geni limitat, en tant que aquell representa «l'emoció [que] no pot consentir-se l'auto-crítica» i aquest, l'«*splendor ordinis*». I és que, tal com mostraren els enemics de l'espontaneisme des de «la primera voga sonetista» —de la qual participaren els dos llibres carnerians de sonets—, a la poesia, per més inspirada que sigui, també li cal «l'esperit d'estructura, substituint el filtre a vegades enganyós de la puresa pel sedàs més objectiu de l'exigència». Per això Carner afirma que va escriure els poemes d'*Els fruits saborosos* intentant «amistar-hi l'íntima gràcia misteriosa que exemplificà Maragall i la venustat formal en serenor

16. «Li vagava de conversar [a Costa i Llobera] en la seva històrica badia amb les divines fantasmes de Grècia i Roma; i una vegada em va dar una vella moneda local d'argent amb una quadriga, trobada gratant un poc la terra. Mallorca, de l'indret romàntic, recerat, medievalista de Quadrado i Aguiló, esdevenia, per gràcia del poeta del “Pi de Formentor”, l'illa visitada per Melesigeni, l'encerclada per ones virgilianes, l'estatge delitós de la mesura, l'illa enyorívola (com si mai, com una nau, hi fos estat viatgera) de les ribes tirrèniques i egees».

de llengua fixa que inaugura Costa i Llobera». Es tracta d'una formulació més de la teoria de l'ham poètic, referida tant al conjunt la poètica carneriana com a l'evolució de la normativització del català literari —dos aspectes, de fet, indestruïbles.

«UN DÉU-VOS-GUARD» A L'ENTRADA DEL POBLET (1935)

La paraula en el vent poetitzava l'amor com a experiència de totes les experiències, la primavera com a estació de la vida i la tardor com a estació de la poesia. Vint anys després, Carner publicà dos llibres que semblen estendre aquelles nocions: *El veire encantat* (1933), un llibre primordialment pensat des d'aquest sentit simbòlic de la tardor, i *La primavera al poblet* (1935), principalment concebut des d'aquest sentit simbòlic de la primavera (Gustà 1987: 192-193; Aulet 1991a: 141-157; Marrugat 2020: 508-510). Més i tot: aquest darrer llibre s'obria amb un pròleg que reprenia el de *La paraula en el vent* ja des del títol.

En efecte, si aquell rebia el lector «en el llindar» de l'entrada a una altra realitat, aquest el saluda donant-li «un déu-vos-guard» en l'arribada a un nou indret: ambdós el situen a les portes del més enllà de l'àmbit de l'home, en l'accés al món autònom de la poesia. Si «En el llindar» se centrava a exposar l'amor com a experiència humana i poètica essencial, «Un déu-vos-guard» se centra a exposar la primavera com a mite humà i poètic essencial:

La primavera és un retorn a les promeses elementals de la vida, sense les quals ens seria impossible de continuar vivint. Temps de fe per a la jovenalla, i, per als vells mateixos, de credulitat. En aquests dies fins els núvols del cel van carregats d'il·lusions. Les fulles noves tenen una flaire fina de patètic. Les aigües es posen a gorgolar amb induccions i malícies de tradició immemorial. Però l'esperit que prepara tots aquests senyals, que fa venir totes aquestes carretades d'agençaments petits i grans, no és altra cosa que el mite central de la poesia, origen magnífic de tots els poemes del món.

Un àngel ha dibuixat en l'atzur les xarxes invisibles dels moviments migratoris. El tros és ple d'esperances que verdegem, amb caires d'argent. Cada arbre és un miracle: vell de vegades, i corrugat com ell sol, amb balmes i geps que acrediten una història venerable, es reviscola, s'escampa, fa un goig sorprenent, no pas a base de cosmètics i d'altres artificis, sinó amb vastes corones de real joventut.

La primavera engendra així el seu contrari: temps fugaç, atzarós i vívid per excel·lència, genera promeses, fe i il·lusions; natura canviant en metamorfosi indeturable, estatueix una tradició continuada; temps lineal que passa i fuig, retorna cíclicament cada any fent renéixer allò que semblava mort i rejoyenir allò que era vell; xarxa de senyals del món material, fa visible el món espiritual. De nou l'home, la vida, el temps, Jacob apareixen en diàleg d'oposició complementària amb el poeta, la poesia, l'ideal, l'àngel. És altre cop la tensió harmonitzada que fa visible la batalla de la qual sorgeix la poesia i que havia donat forma a *La paraula en el vent*: cal l'atzar, la vida, la primavera, que després s'enyora en la tardor, el record, la melangia —en efecte, altre cop aquest sentiment fonamental per a la poesia en tant que marca la llunyania respecte de la immediatesa vivencial. Aquestes forces en lluita donen una segona vida, un renaixement poètic, al passat. Permeten construir l'etern en el transitori. I només és «viure del tot», només és «tota la primavera», experimentar aquests dos ordres d'existència.¹⁷ La primavera no és només l'experiència

17. «Hom voldria viure del tot, i a tot vent, i amb una mena de foc delirant que s'oblidés de tota altra cosa. Però, ben mirat, això no fora pas tota la primavera, o almenys la que us prem més adorablement el cor. És encara un element necessari d'ella un cert punt consirós i de vegades dolorós; perquè la millor provatura de goig és trencadissa i fonedissa: us caldrà donar-vos del tot, i ben mirat no pas per altre guany que per a un tast final —i encara si tot us haurà reeixit— de melangia». Paràgraf que remet prou evidentment a aquella «melangia consirosa d'ella mateixa» definidora del sentiment generador de poesia a «En el lllindar», que és la melangia com a «sentiment tan clàssic, tan avinent a la dolcesa i a la música» del pròleg a *Els fruits saborosos*.

passatgera, sinó que «renova en els homes una tremor divina i la necessitat del cant».

De fet, gran part del pròleg i tot el llibre que el segueix es desenvolupen a partir de la fixació d'imatges d'una primavera constantment variable per tal de salvar-les d'aquesta condició temporal en la poesia, la melangia, el record. «Salvem amb un velari, que farà bé de ronsejar una estona, les flors del presseguer, de colors de deessa enamorada, que ens anuncien la millor delícia de les berenes de l'estiu» és una imatge que realitza allò que anuncia (noteu l'ambigüitat del present d'indicatiu «salvem» que tant pot ser una instrucció com una descripció d'allò que ja s'està fent o que es farà): extreu del temps la fugacitat d'unes flors de vida presa entre la primavera i l'estiu. Tot seguit, la il·luminació única d'un moment primaveral és incorporada al cicle de la memòria i les il·lusions per perpetuar-se, talment un quadre impressionista.¹⁸ O bé les analogies transcendeixen la unitat específica, desarticulada i caòtica —per tant, efímera i incomprensible— del moment, cap a la xarxa perenne i harmònica de relacions que estableix la consciència —fent aquell moment perdurable i amb sentit.¹⁹ Tal com queda presentada en el pròleg aquesta operació, es tracta d'un llibre principalment metapoètic.

Per això el pròleg exposa la noció carneriana de poesia amb els mateixos trets que l'autor ha estat explicant des dels inicis de la dècada de 1910 en diversos textos que ressonen clarament en aquest.

18. «Aquests escampalls, en mil maneres, de la llum del sol, aquesta impressió lluent i gairebé líquida que trobem en les gespes i el fullam i en una mena de nimbe que veureu fins i tot per damunt de les casetes més rònegues, són capaços de cridar i fer traspassar els records que semblaven més ben desats, les il·lusions que amb més cura us havia entaforat la prudència».

19. «El desmai sembla un brollador, per bé que admirat a la claror d'un llum de bengala; i el pollancre ja diríeu que és un encís monumental de la llum mateixa, aturada a contemplar-se en mil mirallets frèvolos i delitosos. Fins les gates madures tenen de cop i volta estranyes visions, i les plantes espinoses que voregen i limiten les riqueses del camp cercaran de punyir més fort, perquè ara els serà encomanada la defensa dels nius. I tanmateix digueu-me, amb el cor a la mà, si els mateixos còdols no semblen vernissats amb llum de sol».

D'entrada, la poesia ha de ser impersonal i amb valor col·lectiu. Un cop més, la idea es planteja a partir del desdoblament entre l'home que parla i «el poeta» al qual al·ludeix en tercera persona —si bé en aquest cas amb un sentit genèric més que no pas referit a un «ell» concret. A més, però, el valor per a tota la col·lectivitat d'aquesta despersonalització de l'escriptor, s'assoleix també amb la dissolució de la seva veu en les formes convencionals establertes per la tradició immemorial —llengua, símbols, ritmes, rimes, estrofes, poemes—, que hi reneixen vívides en una primavera poètica:

I mai no deixarà d'ésser adient que un poeta vagatiu i sense gaires responsabilitats, i ni que sigui amb un trist flabiol a la butxaca, faci el seu romiatge a un poblet en primavera, no pas amb el propòsit de dir-hi coses evanescents en forma difícil, ni de declamar sobre sentiments assenyalats en eloqüència fàcil, com han fet sempre els romàntics i els neoromàntics, sinó amb la dèria de cercar l'aigua lustral del fontinyol antic, aquella que, en un sol glop regalat, ens fa desitjosos de tractar com més polidament es podrà la senzillesa humana. La qual en molts de caients s'assembla a una flor: i no és bona sinó per a l'escombra un cop l'haureu masegada; i no ha pas vingut al món per fer-hi gran forrolla, sinó per ensinistrar-se a plaure delicadament. I de vegades —tot i que us semblarà ben coneguda, bell punt la trobareu— viu amagada, i us cal una sol·licitud d'amor per descobrir-la.

Més d'un cop, vora d'aquells marges, sota aquelles càlides ombres violeta, sentiu un fragment flotant de cançó, fresca vellura preservada pels incorruptibles que no sabien de lletra. En tals moments pot semblar-vos que allò sigui la troballa definitiva, i que ja no us vagui sinó de vagar. Però aquell dolç encanteri a distància, més que no pas l'acompliment, és la suggestió. Hi ha poques cançons terrals on la lletra sigui d'igual i ben deixada bellesa; però quan serà del tot enllestida la magnífica replega de les nostres cançons populars, que és una de les moltes empreses nobilíssimes que Catalunya deurà al geni patrici i tutelar de R. Patxot i Jubert, potser algun poeta farà una antologia de versos ingenus destriats que demostraran la identitat essencial del geni clàssic amb el del nostre poble. Els nostres pastors i mariners, per bé que amb esma

inconseqüent, claudicant i malsegura, s'han lliurat, en els instants de gràcia, a la mateixa mena de delectança expressiva de la primavera immortal.

El passatge, tan aparentment senzill, és d'una complexitat extraordinària, va ple de referències als propis textos i intervé en debats poètics clau dels anys vint i trenta. I és que en aquesta darrera dècada s'havia revifat a tot Europa l'interès pel romanticisme, especialment a través de la valoració del somni proposada pel surrealisme i altres poètiques (Balaguer 1998: 132-133). Es posicionaren sobre aquesta qüestió de manera prou clara diversos poemes d'*El veire encantat* (Marrugat 2020: 508-509). I fou en relació a diversos aspectes d'aquell moviment que es desenvolupà als anys trenta la poesia de Marià Manent (Marrugat 2006) i la de Tomàs Garcés (Marrugat 2014: 129-131). De fet, la connexió d'aquest últim amb aspectes del romanticisme data del principi de la seva trajectòria i de la mena de reivindicació que havia fet de la cançó popular, un dels models romàntics per excel·lència, engellant un debat que el faria canviar de direcció per la intervenció de Carles Riba (Marrugat 2014: 126-128). «El menys que pot fer un poeta és tenir-hi tractes, amb el Poble», va escriure Garcés (1921), perquè la poesia popular, justificava, permetia superar la dicotomia entre tradició i modernitat que presentava la poesia contemporània, alhora que assumir des d'aquesta el nacionalisme i el catolicisme que eren a la base de la seva ideologia. Riba reaccionà immediatament contra aquesta teorització i contra la forma que adquirí a *Vint cançons*. Reprengué la fórmula garcesiana i la considerà acceptable només si la poesia popular era arbitrada i elevada a conquestes intel·lectuals superiors:

Recollim [...] la fórmula: “el menys que pot fer un poeta és tenir-hi tractes, amb el Poble”.

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

relació que d'això que en diuen Natura hi ha a un jardí francès.
[Riba, 1921]

El tipus de tractes amb el poble proposats per Riba eren els postsimbolistes, els orígens dels quals trobava en la seva lectura de Goethe. Aquell, afirmava, «partia del poble com d'un mig terme d'humanitat, elemental i universal [...]: més amunt començava la superació individual, la raó ascendia, la consciència apregonava, la intel·ligència imposava contorns als somnis de la imaginació. Tornar al poble, llavors hauria estat perdre el fatic». La insistència sobre aquestes qüestions com a advertiment a Garcés es produí en molts altres textos ribians d'aquesta època, com el pròleg a *Cançons i balades de la lírica catalana moderna* (1922) o el que va escriure per a la tercera edició de *Vint cançons* (1923), en el qual reconeixia a Garcés la seva capacitat per arbitrar el llenguatge poètic, però li retreia haver «creuat, conscientment o no, interessos literaris amb interessos patriòtics» —és a dir, no seguir el camí d'autonomia del gènere poètic tal com l'havia començat a construir Carner. I també el seu excessiu acostament a «la buidor dels artificis verbals», contra el qual proposava a Garcés el camí de Dant, Goethe i Leopardi, l'ús de la poesia com a mitjà de coneixement, «camí que mena a través del purgatori de la ciència, al marge del qual tot líric mitjà o feble resta esvaït i eixugat».

Doncs bé, no es fa evident que Carner està advertint del perill que la revaloració del romanticisme als anys trenta provoqui el retorn de les posicions romàntiques que havien dut Garcés a una proposta popularista? La posició de Carner és exactament la mateixa que la de Riba (i que ell mateix ja havia fixat a «La dignitat literària»): és sempre oportú que el poeta es renovi en les fonts de la poesia popular, però no que la imiti «com han fet sempre els romàntics i els neoromàntics»; al contrari, el poeta només ha de beure d'aquelles fonts per, tot seguit, «partir-ne altra volta», deia Riba, perquè, diu Carner, la cançó popular «més que no pas l'acompliment», és només «la suggestió».

Es tracta d'una nova defensa del que Carner ha escrit des dels inicis de la dècada del 1910 feta en termes que hi remetien. Així,

en afirmar que el poeta no ha de dir «coses evanescents en forma difícil» ni «declamar sobre sentiments assenyalats en eloquència fàcil» està remetent a les dues mateixes «oblacions» de la poesia que havia denunciat el 1913 a «La dignitat literària»: la dels que utilitzen la poesia com a «esperanto social» i la dels «incroyables», la dels popularistes i la dels preciosistes, la dels espontanis i la dels simbolistes (Carner 1986: 122-132). I és que, en efecte, els perills són, altre cop, Verdaguer i Maragall —referents de les operacions neoromàntiques catalanes de Garcés o Sánchez-Juan. De fet, el darrer és contestat molt directament en aquests paràgrafs. Com és sabut, a «Elogi de la Paraula» defensava el lligam entre la paraula veritable, viva, i la terra; aquella emergeix d'aquesta amb naturalitat i bellesa, de manera que, quan ho fa, no se l'ha de modificar. En sorgeix per boca dels enamorats, dels poetes i dels pastors i mariners. Poc després, «Elogi de la Poesia» acabava presentant la poesia popular com l'exemple de perfecció artística en tant que, a mesura que una cançó es va repetint en boca de diverses persones lligades a la terra, aquestes en van fent caure els elements sobers i hi van concentrant només moments d'espontaneïtat, puresa i sinceritat, elements fonamentals per a la poesia autèntica —és a dir, autònoma i, per tant, moderna. En canvi, en el pròleg a *La primavera al poblet*, Carner no només defensa que la paraula popular ha de ser modificada, sinó que la poesia que compon sol ser més aviat imperfecta —«hi ha poques cançons terrals on la lletra sigui d'igual i ben deixada bellesa». Més encara: que aquesta poesia és molt més pròxima al classicisme del que se sol admetre. I que, per tant, és lícit elevar-la des de reescriptures culturalistes. Carner reprèn les figures maragallianes de «pastors i mariners» i els extreus de la terra, de la connexió espontània amb el ritme diví de la natura on aquell els havia col·locat, per elevar-los a l'àmbit de l'ideal, de la consciència, de la «primavera immortal».

La veu de Carner havia de ressonar fort en aquests debats, ja que defensava aquesta posició des d'un llibre titulat, precisament, *La primavera al poblet* i que assumeix les formes populars com a referència fonamental. Però transformades. Un cop més, està apuntant a la necessitat que la poesia sigui una forma convencional per

tal que pugui tenir valor col·lectiu. Però aquesta forma ha de fer una aportació, no ha de ser una repetició tòpica, ha de contenir una nova lluita que porti nous coneixements. D'aquí l'ús, en aquest passatge, de la imatge de la font, que remet a *L'oreig entre les canyes* (1920). La primera part d'aquest poemari se centra en la reformulació de la balada i del poema narratiu romàntics. La segona, «La font esquerra», es planteja com un procés de recerca dels orígens, de la font, des d'un primer poema homònim de la secció que presenta el sentit d'aquesta imatge. En el pròleg a *La primavera al poblet* és un poeta qui cerca els seus orígens per tal de purificar-se. Això es presenta com el viatge a un poblet «amb la dèria de cercar l'aigua lustral del fontinyol antic». La font, en aquest cas, doncs, correspondrà a la poesia popular i a la humanitat comuna, «tractar com més polidament es podrà la senzillesa humana». El procés de coneixement del llibre es presenta, un cop més, com a metapoètic. I caldrà desenvolupar-lo perquè, a vegades, aquesta «font esquerra» —deia *L'oreig entre les canyes*— «viu amagada» —rebla *La primavera al poblet*. Encara que la tinguem just al costat, «prop d'on sonen tes passes renoueres» —*L'oreig entre les canyes*—, tota la vida —per això «us semblarà ben coneguda, bell punt la trobareu», *La primavera al poblet*. La tenim a prop i la reconeixem quan la trobem perquè des del nostre poblet ens permet conèixer-nos en la humanitat comuna, continua «Un déu-vos-guard»:

Qui tingués lleure i sobretot qualitat per anar a aquell gaudi sincer (i potser per molta de gent important desconsiderat) que hi ha en un retrobament particular del comú i universal, en acabat traduïble amb un efecte d'enganyosa inconsciència, donant entenent —d'una manera més aviat pèrfida— d'ésser prop de l'origen, en el qual hom aprenia a ritmar en les onomatopeies del treball, i disposava d'una frase tot just generada pel vocatiu, que, ben segur, era l'únic cas que empraven els déus i les deesses: car tots els parlaments que ens n'han arribat, massa intervinguts, duen una empremta estilística d'Homer!

Cercant els seus orígens en la poesia popular, el poeta fa dos descobriments fonamentals. Primer, descobreix l'autèntica poesia, aquella que fa possible la unificació de paraula i realitat en les onomatopeies i en el llenguatge directe dels déus. Segon, troba les experiències comunes, l'essencial humà, que ha de transmetre amb la senzillesa, l'aparença d'inconsciència, que té el folklore —a mans del poeta, però, «enganyosa» i «pèrfida», no realment inconscient. És així com un recorregut cap als orígens de la poesia desemboca inevitablement en un coneixement de la humanitat, les vivències de la qual es troben dipositades en la poesia de tots els temps —i en els seus mites, l'essencial dels quals és el de la primavera. Això fa que aquesta assenyali la confluència de les veus dels pastors i mariners amb les del geni clàssic i Homer; del romanticisme amb el classicisme; de Maragall amb Ors; de Maragall amb Costa i Llobera. Per això la font originària que purifica unint la diversitat del món —desenvolupada en el curs del riu, en els segles i les diferències que el temps genera— també apareix sempre associada a l'amor, entès, és clar, en els termes d'experiència essencial unificadora establerts per *La paraula en el vent*.²⁰

Un cop trobats o detectats aquests orígens, continua el pròleg, no convé conformar-s'hi: se senten «a distància» i així és com cal relacionar-s'hi. És en aquest punt que Carner reprèn el plantejament de l'endrega a *II llibre de sonets*. Si allà la ironia conferia la distància necessària per no malmetre la bellesa, aquí es reclama la mateixa distància per no masegar aquesta senzillesa humana, tant en termes d'experiència —comparada amb una flor delicada— com de poesia —si mirem «a distància» la poesia popular, veurem que és només un punt de partida, una suggestió, no pas la poesia, com volia Maragall.

Si a *La primavera al poblet* Carner reformula l'element popularista del romanticisme, a *El veire encantat* havia fet el mateix amb

20. «La font esquerra»: «Sortosa la vegada que vora l'alzinar l trobares l'aigua nua que riu en la canella l i en front i boca i polsos et regalares d'ella l i us dàreu tu i l'amiga el més gemat besar». «Un déu-vos-guard»: «I de vegades —tot i que us semblarà ben coneguda, bell punt la trobareu— viu amagada, i us cal una sol·licitud d'amor per descobrir-la».

les repeses del somni romàntic. La connexió entre els dos aspectes fa visible que ambdós llibres estan responent als debats contemporanis sobre poesia. Per això el pròleg de *La primavera al poblet* remet explícitament a *El veire encantat* en definir la poesia popular com un «dolç encanteri» i associar ambdós títols en la conclusió:

El poeta i la primavera són fets per entendre's, i sempre els farà alegria de retrobar-se; però la primavera al poblet recull graciosament, com en una copa de cristall reflectidora, qui sap les belles coses de la naturalesa i de les figuretes que s'hi mouen. La més bella joguina del món.

La primavera, doncs, és mite fundacional i sempre renascut en la poesia. Però es tracta d'una «primavera al poblet», és a dir, reconstruïda en la consciència compartida, «com en una copa de cristall reflectidora», un veire encantat. Perquè no es tracta d'un simple got o copa, no es tracta de la primavera natural, sinó de la realitat encantada, ideal, transformada en bellesa en les formes convencionals de la col·lectivitat, el poblet. Els títols dels dos poemaris, doncs, en remarquen el sentit metapoètic que els fa actuar en els debats literaris del moment.

A més, Carner ha presentat el poeta «amb un trist flabiol a la butxaca». Doncs bé, *El veire encantat* s'obre amb una «Cançó de flabiol» que presenta el poeta en «solitud» serena davant la posta de sol, observant el paisatge des de la distància sentimental²¹ per cantar-lo i situar-lo així al món perdurable dels ideals.²² I *La primavera al poblet* comença amb dos poemes sobre la desfeta de l'hivern, quan el poeta es proposa fabricar-se «un flabiol que sàpiga el diví l cant» de les merles al crepuscle.

21. «Cap recança l no s'atansa, l cap enveja l no em bequeja, l dol no hi ha l més enllà, l ni desig l entremig».

22. «gronxo el cor l dins lleugera l polseguera l tota d'or».

Carner precedí la primera edició, en castellà, de *Nabí*, d'una brevíssima «Nota liminar» construïda sobre una idea clau de la seva poètica:

En la triste pendiente de 1938, viviendo mis angustias de patriota y de hombre en un mundo abertal y sin rocío de santidad, quise entregarme de nuevo al encanto de una muy venerable leyenda: la irónica y dulcísima didáctica del perdón. En aquel otoño parisien-se, escribí prácticamente todo mi poema, fiel a mi nativa lengua catalana, contra la cual se encarniza hoy una Nínive pigmea.

En 1939, ya entre estos nobles valedores mexicanos, vertí mi poema a lengua castellana, con fines como de más acercada plática. Siguen en el mundo la opresión del espíritu y los amagos soterraños; pero yo prefiero ser anacrónico y, como el niño dormido que cantó el poeta, sonreír a lo que descubro con cerrados ojos.

És un text a primera vista força xocant, ja que comença donant claus interpretatives de *Nabí* en funció del context històric en què ha estat escrit i traduït, però acaba afirmant que l'autor més aviat viu fora d'aquest context, «anacrónico» i amb «cerrados ojos». Es tracta, un cop més, de la dualitat fonamental en què se sustenta la poètica carneriana: la distinció entre el «petit amor» i l'amor líric, l'home i el poeta, jo i ell, la vida i la poesia. Aquesta és sempre una forma originada en aquella. De fet, fa possible percebre-la, pensar-la i conèixer-la. I és vida ella mateixa. Però transcendeix els seus orígens i els situa en un ordre d'existència diferent. Això és el que passa a *Nabí*: els seus innegables fonaments i significats històrics hi queden transcendits en un procés de coneixement de la consciència, el llenguatge i el símbol, que fan possible la comprensió de la condició humana i, com a conseqüència, el perdó dels seus errors. Des de la poesia, es planteja un coneixement de la humanitat amb implicacions existencials, ètiques, religioses, històriques i polítiques. *Nabí* esdevé alhora un poema històric i atemporal que es mou entre la realitat i el somni (Marrugat 2020: 517-524).

Així, la nota que el presenta, comença situant el poeta en unes circumstàncies molt precises que tenen un correlat clar en el poema: la guerra civil espanyola en una Europa violentada, presentades com el desert que creua Jonàs («un mundo abertal y sin rocío de santidad») per arribar a Nínive, identificada aquí amb l'Espanya franquista que persegueix la llengua catalana i, tal com amplia el cant V del poema, que és destructora,²³ mancada d'art i pensament²⁴ i mercantilista.²⁵ En el context de la guerra i la crisi europea, l'autor del poema es lliura a la història de Jonàs pel que té de didàctica del perdó i de necessari distanciament —gràcies, de nou, a la ironia. Són circumstàncies concretes, que l'autor data i localitza amb exactitud: va escriure gairebé tot el poema el 1938 a París; i el 1939 el va traduir a l'espanyol perquè es trobava exiliat a Mèxic i així podia fer-lo pròxim als seus nous companys.²⁶

Tota aquesta precisió contrasta molt evidentment, i intencionada, amb el que segueix. En plena II guerra mundial, el món continua en un estat deplorable. Però el poeta, altre cop, prefereix ésser anacrònic, és a dir, mirar al passat, com ja havia fet el 1938, quan havia mirat cap a la història de Jonàs —que recreà tenint molt present l'Europa dels anys trenta. Ara, el 1940, es gira de nou cap a aquella narració bíblica i, alhora, cap a la versió que en feu dos anys abans. Mira, doncs, cap al passat. Però, afegeix, també cap a la infantesa i cap al somni. No obstant això, després de tot el que ha dit (i viscut),

23. «Esa divina ardiente que corta, hiende y raja l y abate lindes de naciones mudas. l En Nínive, en las salas del tesoro l agotará sus jarras cada pueblo l para no ver en día aciago a sus varones l empalados, sus árboles sin brote».

24. «Aquí el osado mata, los ruines martirizan l y cantan los eunucos el himno de victoria; l ante la guerra humíllanse las artes l porque la espada es joven y la meditación nos avejentaría».

25. «Y la gente de obesa nuca l descargan en el zoco atados y tinajas, l y los caminos traen bandadas de mujeres, l las más perfectas en cadera y senos».

26. Pel que fa a les dates de redacció del poema, a la cronologia que fa impossible que pensés en l'Espanya franquista quan el va escriure i a altres aspectes històrics i interpretatius de *Nabí*, vegeu: Cornudella 1986; Subiràs i Pugibet 1995 i 2003; Coll 2002 i 2012; Gassol, 2011.

no se'l pot pas acusar d'evadir-se dels problemes contemporanis. Al contrari, girar-se cap al passat, la infantesa i el somni és, en definitiva, girar-se cap a la poesia —per això planteja aquest gest a partir de la referència a un poema.²⁷ La poesia, però, entesa com anem veient que l'entén Carner: com a dipòsit d'experiències humanes (passat), innocència comprensiva sense prejudicis (infantesa) i llibertat no condicionada pels límits de la vida (sogni). Allò que s'hi descobreix no és pas remot o aïllant, sinó coneixement i comprensió profunds, reals, essencials, que permeten entendre i actuar en el present com no ho permet pas l'abassegament exclusiu d'actualitat. El mateix Carner ho havia escrit a l'article «Aquests poetes» (*La Publicitat*, 1-1-1931), parlant ni més ni menys que d'Enric VIII, rei i bard, home i poeta, faldiller i autor d'un poema sobre la fidelitat amorosa:

Convé, de temps en temps, dar una nota inactual. Cal viure intensament, qui ho dubta, l'hora present, però si l'avui ens abassegua del tot, sistemàticament, ens criarem massa petits. Perquè és sobretot la recordança del passat que confegeix magnanimitat als homes, i la delerosa projecció a l'esdevenir que els dona grandesa.

La poesia mira el passat des del present per superar el temps, tal com demostra l'acumulació de temporalitats diverses i atempo-

27. Es tracta d'una referència tan genèrica i amb tants tòpics de la poesia sobre infants que costa d'identificar amb precisió. Probablement el referent més conegut amb aquests elements sigui «A Cradle Song» de *Songs of Innocence and of Experience*, de W. Blake. Si es tractés d'aquest poema, també connectaria amb el fet que, a més de dormir, somiar i somriure, l'infant hi acaba identificat amb Crist, tal com passa amb Jonàs en el cant X de *Nabí*. Tanmateix, Margalit Serra, que està escrivint una tesi titulada *The Human Mission. The poem Nabí as a dialogue between Josep Carner and the European poetry*, ha detectat un poema textualment més proper a la frase carneriana. Es tracta de «To A Sleeping Child», de Thomas Hood, el títol del qual ja sembla inclòs en les paraules del pròleg que hi al·ludeixen («el niño dormido»). A més, la mateixa Serra apunta que hi ha referències textuais a aquest poema en els versos 115-119 del cant IX de *Nabí*. Tot fa pensar, doncs, que Carner deuria estar citant el poema de Hood.

ralitat del somni en el pròleg a *Nabi*. Construeix l'etern a partir del transitori, el coneixement a partir de l'experiència. Només així pot produir-se autèntic saber perdurable —i, per tant, futur. Aquell que fa somriure al poeta quan el descobreix amb els ulls tancats. La proximitat de la frase final d'aquest pròleg amb el famós vers de Foix és estremidora. En efecte, Carner està dient: «és quan dormo que hi veig clar». I el que veu és la seva interpretació de la història de Jonàs, *Nabí*, que, tal com anuncia el títol, conclou que la nostra realitat és la interpretació que ens fem del món a través dels símbols —i d'aquí els errors, les guerres, les contradiccions i la necessitat del perdó.

«A DISTÀNCIA», EN *LLUNYANIA* (1952)

Carner havia obert el pròleg a l'edició de 1928 d'*Els fruits saborosos* defensant el dret a corregir la pròpia obra. Com és sabut, la revisió general de la seva poesia anunciada el 1928 s'aturà amb aquest llibre; fou represa més tard amb *Auques i ventalls* (1935) i *Bella terra, bella gent* (1936); i no culminà fins a la postguerra amb la confecció de *Poesia* (1957). També ha estat prou comentat que el pròleg a *Llunyania* (1952), llibre confegit amb poemes antics revisats i altres de nous, fou escrit com una defensa d'aquest dret a revisar i modificar els propis versos davant de les veus que li ho retreien. No obstant això, el que hi diu no només és molt pròxim al que ja havia exposat el 1928, sinó que, a més, també com en aquella ocasió, forma part essencial de la concepció carneriana de la poesia.

Els motius pels quals el 1928 Carner afirma que reeditarà les seves obres «quan caldrà refoses o reordenades» són els mateixos que exposa el 1952 ja des del títol del nou llibre: a) la llunyania de la joventut en què els va escriure, sotmesa a crítica per la maduresa més exigent guanyada amb l'acumulació de noves experiències, compromisos i responsabilitats;²⁸ b) la llunyania històrica de la so-

28. 1928: «ara que, lluny de l'edat dels patges que es plaïen a pintar els florintins, tinc aclarides les temples, i les peripècies d'una flama reculades al fons

cietat d'una època respecte de la que ara ha de rebre el nou llibre en un temps diferent en què la part transitòria que fa moderna una obra d'art ha canviat;²⁹ c) la llunyania de l'estat en què es trobava la llengua catalana, que posteriorment ha viscut els anys de major canvi i estabilització de la seva història cap a una «llengua literària, llengua normada».³⁰

dels ulls, com els barons que el Veronese redreçava entre les pompes del llarg crepuscle venecià. Si pertoqués als homes de renéixer, cauríem, ben segur, en les errors passades i ens menarien amb la mateixa imprecisió els coneguts propòsits, però ho mig excusaria una mica d'innocència i d'il·lusió. Tanmateix és més greu de repetir deliberadament un gest de gràcia evaporada, repetir sense l'atenuant d'haver recomençat...». 1952: «aquest llibre ve, en part, d'un soliloqui del que ara só, i en part d'un col·loqui del susdit amb aquell joventot o joventot que, duent el mateix nom, va escriure fa qui-sap-los anys. Et vagarà de trobar-hi, si no et curteja la paciència (al davant de poemes escrits en època en la qual, per a dir-ho amb el popular eufemisme anglès, no só pas tan jove com ho havia estat) d'altres poemes deguts a la inconsciència d'un minyó, content sobretot de fer sonar el verb nadiu, lliurat a una mena de ramblisme sense exigències i no pas sense un tast de l'aventura dels conspiradors. I En efecte, un greu compromís del qual val més, ara com ara, no fer crides a plaça, m'obliga a revisar (¡oh terrible lliçó de modèstia!) tota la paperassa del que he escrit».

29. 1928: «Fa temps que van ésser escrits aquests idil·lis. Per a dar una impressió de la seva ancianitat fabulosa, només diré que jo per aquells volts encara vaig comprar-me una levita». En el llibre de 1952 aquesta qüestió queda explícitament resolta pel fet que recull poemes antics revisats al costat de poemes nous sortits «d'un soliloqui del que ara só» i que, és clar, inclou les contingències històriques (guerra civil, exili i II guerra mundial) a les quals també fa referència el títol.

30. 1928: «Hi havia, no cal dir-ho, en el començ de segle, moltes altres coses curioses demés de la supervivència d'aquella peça impressionant [la levita]. Una que ara especialment interessa de consignar, era l'entretallament de la nostra parla. Res no emocionava tant com uns Jocs Florals en els quals es revelés un nou dialecte; i Margall arribava a sostenir que convé que cada home sigui un autònom dialecte vivent. Hom no imaginava la parla catalana sinó com una federació infinita i lil·liputiana de diversitats artificialment accentuades, de voluptats comarcals, que computaven i tot com a riqueses específiques les particulars deformacions grolleres d'una pura paraula general». 1952: «Vaig començar a escriure i a publi-

Són tot idees fonamentals de la poètica de Carner. Si la poesia és una experiència vital i no pot repetir-se sota amenaça d'esdevenir tòpica, és lògic que l'autor mai reediti una obra sense modificar-la, sense lluitar-hi de nou des de les noves condicions de coneixement de la vida i de la llengua que li ha donat l'acumulació d'experiències individuals i col·lectives —el creixement personal, l'establiment d'una llengua literària, les dictadures, l'exili, etc. Així la poesia esdevé un mitjà de coneixement sempre renovat i més precís, cosa que només succeeix en la llunyania que permet veure la vida des de la pausa reflexiva, el vent des de la paraula, l'home des del poeta, la flor des de la mel. És a aquesta imbricació de significacions metaliteràries, lingüístiques, poètiques i vitals que fa referència la paraula que dona títol a *Llunyania*. Per això en el pròleg, i en la revisió constant que fa Carner de la seva poesia, queden tan ben lligats la defensa circumstancial del «privilegi [...] de la meva esmena» i aspectes clau de la poètica de l'autor que, tot seguit, el llibre desenvolupa en tota la seva complexitat plurisignificativa —llegir-ne, doncs, el títol només com una referència a l'exili polític de l'autor redueix l'abast i la significació del conjunt.

BIBLIOGRAFIA

- AULET, Jaume (1991a). *L'obra de Josep Carner*. Barcelona: Teide.
 — (1991b). «Introducció». Dins: Josep Carner, *Llibres de Sonets*. Edició de Jaume Aulet. Barcelona: Curial, p. 5-29.
 — (1992). *Josep Carner i els orígens del Noucentisme*. Barcelona: Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

car en una època de gust indecís, de verb literari encara fluctuant, de benvolença corrosiva envers migrades valors: afany, en el poc, de fer feix de tot el possible. Avui (amb marge, encara, n'estic segur, d'autoindulgències indegudes) voldria, almenys tendencialment, seguir la línia que en 1948, en certa ocasió assenyalada, vaig expressar en aquests termes: Ens pertoca d'atènyer el nivell exigent de les grans literatures i les altes ciències. No bastarà pas de no fer prou meravella. Cadascú de nosaltres ha de créixer, i bé pot: la gran virtut de la llengua li ho permet».

- BALAGUER, Josep Maria (1998). «Algunes consideracions generals sobre la literatura des de la fi del Noucentisme fins al final de la guerra». Dins: Pere Gabriel (dir). *Història de la cultura catalana*, vol. IX (*República, autogovern i guerra 1931-1939*). Barcelona: Edicions 62, p. 119-134.
- (2010). «Josep Palau i Fabre: dels pintors de la vida moderna als poetes moderns de la vida». Dins: Ramon Panyella (ed.), *Concepcions i discursos sobre la modernitat en la literatura catalana dels segles XIX i XX*. Lleida i Barcelona: Punctum i Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània, p. 201-222.
- BAUDELAIRE, Charles (1980). *Œuvres complètes*. Paris: Robert Laffont.
- CARNER, Josep (1905). *Primer llibre de sonets*. Dins: Carner, 2016.
- (1907). *II llibre de sonets*. Dins: Carner, 2016.
- (1911). *Verger de les galanies*. Dins: Carner, 2016.
- (1912). *Les mojosies*. Dins: Carner, 2016.
- (1914a). *Auques i ventalls*. Dins: Carner, 2016.
- (1914b). *La paraula en el vent*. Dins: Carner, 2015; i Carner, 2016.
- (1920). *L'oreig entre les canyes*. Dins: Carner, 2016.
- (1922). *La creació d'Eva i altres contes*. Barcelona: Editorial Catalana.
- (1924). *La inútil ofrena*. Dins: Carner, 2016.
- (1928). *Els fruits saborosos*. Dins: Carner, 1984.
- (1933). *El veire encantat*. Barcelona: Lluís Gili.
- (1935). *La primavera al poblet*. Dins: Carner, 1979.
- (1940). *Nabi*. Dins: Carner, 2002.
- (1952). *Llunyania*. Santiago de Xile: El pi de les tres branques.
- (1970). *Teoria de l'ham poètic*. Ed. Albert Manent. Barcelona: Edicions 62.
- (1979). *La primavera al poblet. Text de la primera edició (1935)*. Ed. J. Ferraté. Barcelona: Edicions 62.
- (1984). *Els fruits saborosos*. Ed. E. Centelles. Barcelona: Edicions 62.
- (1986). *El reialme de la poesia*. Ed. N. Nardi i I. Pelegrí. Barcelona: Edicions 62.
- (2002). *Nabí. Textos de 1938 (Jonàs) y de 1940 (Nabi)*. Ed. J. Coll. [S. l.]: Turner.
- (2015). *Josep Carner. Edició del centenari de La paraula en el vent*. Ed. J. Coll. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

- (2016). *Llibres de poesia 1904-1924*. Ed. Jaume Coll. Barcelona: Edicions 62.
- CASTELLANOS, Jordi (2012). «Joan Maragall: entorn de la seva poesia i de la poesia del seu temps». Dins: Glòria Casals i Meritxell Talavera (coord.). *Maragall: textos i contextos. I Congrés Internacional Joan Maragall*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, p. 377-390.
- CENTELLES, Esther (1984). «Pròleg», pàg. 7-42. Dins: Josep Carner, *Els fruits saborosos*. Ed. E. Centelles. Barcelona: Edicions 62, p. 7-42.
- COLL, Jaume (1998). «Introducció». Dins: Josep Carner, *La paraula en el vent*. Ed. J. Coll. Barcelona: Edicions 62, p. 5-50.
- (2002). «Proemio». Dins: Josep Carner, *Nabí. Textos de 1938 (Jonàs) y de 1940 (Nabi)*. Ed. J. Coll. Madrid: Turner, p. 9-38.
- (2012). «Introducció a la història del text». Dins: Josep Carner, *Nabí*. Ed. J. Coll. Barcelona: labutxaca, p. 31-51.
- (2016). «Introducció». Dins: Josep Carner, *Llibres de poesia 1904-1924*. Ed. J. Coll. Barcelona: Edicions 62, p. XVII-LVII.
- CORNUDELLA, Jordi (1986). «*Nabí*», de Josep Carner. Barcelona: Empúries.
- GALAND-HALLYN, Perrine; HALLYN, Fernand (dir.) (2001). *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*. Ginebra: Droz.
- GARCÉS, Tomàs (1921). «Notes sobre poesia». *La Revista*, VII: 134 (16-IV-1921), p. 118-119.
- GASSOL, Olívia (2011). «*Nabí*, de Josep Carner», pàg. 47-82. Dins: Maria Campillo (ed.). *Llegir l'exili*. Barcelona: Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània i L'Avenç, p. 47-82.
- GUSTÀ, Marina (1987). «Josep Carner». Dins: Joaquim Molas (dir.). *Història de la literatura catalana*. Vol. 9. Barcelona: Ariel, p. 153-212.
- LECOINTE, Jean (1993). *L'idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*. Ginebra: Droz.
- MARRUGAT, Jordi (2006). «L'herència romàntica en l'obra de Marià Manent». *Els Marges*, 78 (hivern), p. 81-106.
- (2009). «Joaquim Folguera i J. V. Foix. Dos poetes al servei d'un projecte literari i polític (1915-1931)». *Estudis Romànics*, XXXI, p. 219-260.
- (2010). «Noucentisme i modernitat. Una aproximació». Dins: Ramon Panyella (ed.), *Concepcions i discursos sobre la modernitat en la li-*

- teratura catalana dels segles XIX i XX*. Lleida i Barcelona: Punctum i Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània, pàg. 73-100.
- (2014). *Josep Carner i el postsimbolisme*. Tesis doctoral dirigida pel dr. Josep M. Balaguer. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Accessible en línia: <<https://www.tdx.cat/handle/10803/284938>>.
 - (2015). *Josep Carner 1914. La poesia catalana al centre de la modernitat europea*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
 - (2020). «Josep Carner». Dins: Jordi Castellanos i Jordi Marrugat (dir.). *Història de la literatura catalana*, vol. VI (*Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*). Barcelona: Enciclopèdia Catalana, p. 481-536.
- MURGADES, Josep (1987). «El noucentisme». Dins: Joaquim Molas (dir.). *Història de la literatura catalana*. Vol. 9. Barcelona: Ariel, p. 9-72.
- (2020). «El Noucentisme». Dins: Jordi Castellanos i Jordi Marrugat (dir.). *Història de la literatura catalana*, vol. VI (*Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*). Barcelona: Enciclopèdia Catalana, p. 386-427.
- ORTÍN, Marcel (1986). «Sobre el progrés poètic de Josep Carner: anàlisi d'algunes variants d'*Els fruits saborosos*». *Reduccions*, 29-30 (febrer-juny), p. 107-135.
- (2012). «Maragall en Josep Carner. El pròleg a la segona edició d'*Els fruits saborosos* (1928)». Dins: Glòria Casals i Meritxell Talavera (coord.). *Maragall: textos i contextos. I Congrés Internacional Joan Maragall*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, p. 337-352.
- PLATÓ (1928). *Diàlegs, III. Ió. Hípias menor. Hípias major. Eutidem*. Trad. Joan Crexells. Ed. J. Serra Hunter i Carles Riba. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- (1931). *Diàlegs. Defensa de Sòcrates. Critó. Eutífron. Laques*. Trad. Joan Crexells. Ed. Carles Riba. Barcelona: Fundació Bernat Metge. “Escriptors grecs”.
- RIBA, Carles (1921). «El retorn de J. M. López-Picó». *La Veu de Catalunya*, 7, 17 i 29 de juny de 1921.
- SALA, Jordi (1992). «El tractament del tema eròtic-amorós a *Verger de les galanies*». *Catalan Review*, VI: 1-2, p. 165-190.
- SOLERVICENS, Josep; MOLL, Antoni L. (ed.) (2011). *La poètica renaixentista a Europa. Una recreació del llegat clàssic*. Lleida: Punctum i Mimesi.

- SUBIRÀS I PUGIBET, Marçal (1995). «*Nabí* abans de 1941». *Serra d'Or*, 431 (novembre), p. 36-38.
- (2003). «Notes sobre la formació del poema *Nabí*». Dins: *Miscel·lània Joan Veny*, vol. 2. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 193-238.

LA MIRADA AL BUIT. LA MORT DEL LLENGUATGE A
L'OBRA *STABAT* DE VÍCTOR SUNYOL

Dolors PERARNAU VIDAL
Universitat de Santiago de Compostel·la

*Morts. Sempre toquen a morts, però no ho sentim;
no ho sabem sentir o no ho volem sentir.*

Birnam, Víctor Sunyol

Mort el referent del llenguatge a *Ni amb ara prou* (1984) i *Descripció de cec* (1990), dos textos en què es dona via lliure al fluir autònom del llenguatge fins al punt de no representar el món sinó de crear-lo, i mort també el subjecte d'aquest llenguatge en la només edició de *Cap a Tirèsies* (1997) com a text de l'heterònim Sebastià Morer, Víctor Sunyol emprèn a *Stabat* (2003) l'escenificació d'una nova mort. Aquesta vegada, la mort del llenguatge, car és a *Stabat* on el poeta només li resta la voluntat —«vull una llengua feta de preposicions només...»— de dissoldre's ell mateix en la mirada cega de Tirèsies i, donat al buit, quedar-se allí callat, suspès, clavat en la creu de la mort del llenguatge, és a dir, no en el buit que es crea en la destrucció o blanqueig del seu referent, no en la despossecció del seu suposat subjecte; sinó en el buit que rau en la paraula mateixa, una vegada és aquesta la que es nega a parlar, la que no dona mort sinó que, més aviat, *es dona* mort com a paraula que és. Escriu Sunyol en el poema que inaugura la primera part del llibre:

on ets, aquí al davant, donat a l'aire,
donat al buit, dissolt en la mirada?
tanta llum entenebra l'hora
i fa l'espai etern;
d'estar només.

Suspens
pregunta abissada
-el temps s'esbalça per l'ull en atura
on ets, d'estar?

on ets, al teu davant, donat a l'aire,
donat al buit, dissolt en la mirada?
(2003: 15)

I

En un segle de morts com ho ha estat el xx: mort de Déu, mort del subjecte, mort de l'art, mort de l'autor, mort de l'home... Víctor Sunyol es presenta com el poeta que, de la literatura catalana estant, proclama la mort del llenguatge; la mort que faltava, aquella mort inevitable que feia temps que profetes com Hofmannsthal, Mallarmé, Blanchot o Beckett presagiaven i que arriba ara a la seva culminació sota la forma cristiana de la crucifixió; de la crucifixió d'una paraula que, malgrat ser des del principi en Déu «encarnada»,¹ passa per la passió de la seva pròpia mort. I és que el que mira de fer –no de dir– el procés d'escriptura o, més ben dit, d'«ascesi» que és l'assaig poètic d'*Stabat*² és que la poesia s'acari amb el «cadàver que és la llengua» (Sunyol 2003: 14), a través dels tercets de l'*Stabat Mater* atribuït a Jacopone da Todi (1230-1306) com a símbol d'aquest estar davant la darrera mort que s'ha guanyat la postmodernitat.³ Vegem,

1. Segons l'evangelí de Sant Joan, en cita de Sunyol en un dels epígrafs de *Cançó final – Comiat relapse*: «Al principi ja existia la paraula, la paraula s'adreçava a Déu i la paraula era Déu» (Sunyol 1995: 70).

2. Segons el mateix Sunyol, «en *Stabat* la lengua, la poética, pasan por un proceso de ascesis dura y constructiva que desemboca en una poética» (2009: s. p.).

3. En el seu article sobre *Stabat*, Joan-Elies Adell emmarca també l'obra en l'àmbit de la mort i la crisi de valors del pensament modern: «Sunyol makes his own radical twist that Heidegger gave to our perception of language and which leads us to an irreversible opening when thinking of our place in the world [...]

doncs, per la lectura que en fa l'autor a les «Notes» del final del llibre, en què consisteix el dolorós acarament:

[el llibre està] dividit en dos blocs: *Stabat* i *Set*. *Stabat* està format per 21 unitats, composada cada una d'elles per el [sic] tercet original de Jacopone di [sic] Todi, uns mots-motiu que el tercet genera, un text generalment breu sobre llengua i poesia (el conjunt dels quals forma una mena de poètica),⁴ el poema i unes notes discursives al voltant del poema i de les idees que conté, comentaris al text i algunes circumstàncies de la creació. Els textos de *Set* segueixen les set darreres paraules de Crist a la creu, segons la tradició cristiana i els evangelis bíblics. Cada una de les seves unitats consta de la cita evangèlica corresponent, el text i unes notes. (2003: 123)

Així mateix, i fins i tot parlant de la mort del llenguatge, Sunyol aconsegueix d'engendrar paraules a partir d'altres paraules: de les paraules literàries d'altri, les quals generen, al seu torn, mots i conceptes que són alhora motiu de reflexió d'una poètica que acompanya un poema els detalls del qual són explicitats en unes notes finals que en revelen, com diria Ortega y Gasset, «la seva circumstància». «El poema i la seva circumstància», heus aquí un bon títol per a aquest recull de textos diversos que, superposats en quatre diferents estrats, circumden la vida d'una paraula que és travessada pel dolor de la seva pròpia mort.⁵

The idea of language as a simple instrument, crystalline transmission of thought, is shattered here in such a way that an entire tradition of intellectual understanding is placed in crisis» (2007: 4).

4. Poètica que Sunyol denomina *Iuxta* en relació amb l'inici del segon vers de l'*Stabat Mater* (*juxta crucem lacrimosa*) i que fou escrita, en un principi, com a text independent amb la idea de posar-lo «al costat» dels poemes (2003: 128-129).

5. Sobre l'original disposició gràfica d'*Stabat* se n'han fet diversos comentaris: Manuel Guerrero n'ha dit que demanava un «format més gran» (Carreras 2004) o un «format electrònic», en paraules de Joan-Elies Adell, on els hipervincles poguessin connectar les simetries de què gaudeix l'obra (2007: 3). Sigui

«Yo y mi circunstancia. Si no la salvo a ella, no me salvo yo», continua dient la coneguda sentència orteguiana, perquè el que fa Sunyol és, com Ortega, donar raó de la negativitat de la mort de la paraula, no per evitar-ne el sofriment, és clar, sinó per assumir-lo i ser-lo «en la pròpia carn».⁶ Tal com féu Jesús en el procés quenòtic de buidament de la majestat i glòria divines; el poeta es dissol en l'assumpció de la mort de la paraula poètica com l'única manera de salvar-la i salvar-se a si mateix com a poeta: «dissoldre's en aquest no-lloc, en aquest "estar", en aquest "on" (que és "ara"); fondre-s'hi. I cercar un auxili en la pròpia indigència» (Sunyol 2003: 88).

Com és sabut, el crit inicial del salm 22: «Déu meu, Déu meu, per què m'has abandonat?» és citat pels evangelis de sant Mateu i de sant Marc com el crit que realitza un Jesús moribund a la creu.⁷ Jesús, el fill de Déu, afronta, així, el drama humà de la mort, una realitat totalment contraposada al Senyor de la vida: «no calia que el Messies patís tot això abans d'entrar a la seva glòria?» —diu el Ressuscitat als deixebles d'Emmaús.⁸ En la Passió, en obediència al Pare, Jesús passa, doncs, per l'abandó i la mort per tal d'aconseguir la vida i, així, donar-la als creients. Pensant en el misteri de la Trinitat i, tenint en compte que Jesús és la «paraula feta carn» i Déu, «el silenci etern», podríem dir que fou necessari que la paraula morís per ser altre cop amb Déu. Doncs bé, el mateix ocorre amb la paraula poètica que ofereix Sunyol a *Stabat* des del context cristià, la qual fa com Jesús: passa per la passió de la crucifixió i mor en la creu del sentit clavada

como vulgui, el que prova la *dispositio* d'*Stabat* és la importància que té per a Sunyol la materialitat del text i, en especial, l'ús d'aquest recurs estilístic.

6. «Sentir-se parlant només des del dolor i l'esqueixament del llenguatge patits en la pròpia carn» —segons el número IX de *Iuxta* (Sunyol 2003: 46), i en el VIII: «Només amb la consciència de la mort del llenguatge i des de la seva assumpció, la possibilitat de fer d'allò de què es disposa alguna realitat semblant al llenguatge» (42).

7. Cf. Mt 27, 46; Mc 15, 34. Un d'aquests evangelis, el de Sant Mateu, és citat per Sunyol a la segona part d'*Stabat* (2003: 110).

8. Lc 24, 26.

com l'única via de salvació, com l'única manera de poder-se acollir a allò que la transcendeix.

En efecte, *Stabat* és un gran monument literari, d'una «coherència arquitectònica absoluta» (Sala-Valldaura 2007: 276), sobretot si tenim en compte l'estructura circular (d'ametlla, que recorda la figura simbòlica i mística de la *Mandorla*) i alhora cinètica del llibre, per tal com els textos s'interrelacionen per simetria, per referències explícites o ecos i repeticions dels conceptes varis emprats; però un monument literari que és alhora fúnebre i funerari, expressament edificat per enterrar amb paraules la paraula.⁹ És això possible? I de què ens estranyem si a hores d'ara ja hauríem de saber que la paradoxa que ens ve a trobar tot just entrar en la poètica sunyoliana és que la reconstrucció s'opera amb la mateixa ruïna de la llengua, que la inutilitat i desconfiança del llenguatge tenen lloc en la utilitat i confiança en el llenguatge mateix.¹⁰ «L'únic que resta, l'única esperança, és el “dir”, les paraules; que se saben inútils i buides, ininterpretables, però és l'únic que hi ha on aferrar-se, i es fa amb totes les forces» –constata Sunyol en el comentari de la cinquena darrera paraula de Crist en la creu de «Set» (2003: 112). De set encara de dir, de voler «una llengua feta de preposicions només...» i desitjar la perfecció inassolible d'una «llengua essencial, pura, justa» (34).

Així mateix, si la mort del referent havia donat lloc al discurs lliure i autònom del llenguatge (*Ni amb ara prou; Descripció de cec*) i la mort d'obra i autor, al joc de co-creació i naixement del lector (*Cap a Tirèsies*), la mort del llenguatge comporta ara la creació d'un buit en la paraula, amb la voluntat –en paraules de l'autocita del llibre

9. En la ressenya que Carles Hac Mor dedica al llibre, aquest afirma que *Stabat* és «un monument (a què?) en forma de clot», i afegeix: «Aboqueu-vos-hi amb cura de no caure-hi. I continueu fent el vostre camí –sí, cadascú el seu–, oblideu *Stabat*, no hi penseu més. I tanmateix aquest túmult [sic] invertit, aquest esvoranc pretesament tràgic i funerari, aquest poema i aquesta poètica se us aniran fent presents, i tornareu a passar per *Stabat*» (Hac Mor 2004: IX).

10. Com explica Sunyol, es tracta «de construir un discurs amb les restes de naufragi que és la llengua» (Cavals 2002: 5), «reconstruir a partir de la destrucció» (Sunyol 1995: 10).

D'estant— d'assajar «la llengua clara, el ritu de no pecar» (2003: 9);¹¹ però essent conscient que la manera de fer-ho és pecant, això és, dient el que no es pot dir i emprant unes paraules que cauen contínuament en la temptació que elles mateixes volen evitar. En qualitat de lector, escrivia Sunyol en les «Notes (biogràfiques) a *Moment*» dedicades a *D'estant*:

D'estant elabora un discurs centrat en l'espera, els discursos de qui fa de l'espera el centre del seu estar [...] També l'espera de la llengua, la recerca del moment; espera que implica, també, solitud (la solitud essencial de l'escriptor, sempre en espera). S'hi assaja *la llengua clara, el ritu de no pecar*, de no caure en els paranys, en el buit temptador; el ritu impossible que tallaria el silenci, el ritu inútil cap al dir, i que se'ns mostra incapaç des del primer enunciat (impossible dir pecant, inútil assajar el ritu de no pecar). O bé (i també) s'hi assaja *la llengua clara, el ritu de no pecar*, de no voler anar més enllà; el ritu impossible de la no-transgressió, que obligaria al silenci i que es mostra incapaç des del primer enunciat (inútil no pecar per a dir, impossible dir pecant). Així s'elabora un dictat per al dir que el cerca, un dictat conformat sota la presència certa de *l'obscur*, el buit del llenguatge, el glaç tan prim damunt el llac de Constança; també en l'espera, suspès. (1995: 14-15)

La citació és potser un xic llarga, però conté de manera seminal algunes de les qüestions que s'obren en aquesta poètica de l'«estar» que és *Stabat*. D'antuvi, el caràcter passiu de «la solitud essencial de l'espera de l'escriptor» —en «cambra muda [...] i a redós de les esferes silents» «en el lloc buit entre desig i enuig, plaer i martiri» (148)—, essencial també en una llengua que assaja de parlar assumint el propi pecat, sabent que el llenguatge traeix i enganya i que és, malgrat tot, l'única cosa que fa conèixer i conèixer-nos; o si més no, situar-nos en el lloc on és possible el coneixement, a saber, allí on s'obre «el buit entre dos espais del ple», com es suggereix a *Cap a Tirèsies* (1997:

11. Vegeu l'inici «D'» de *D'estant* (Sunyol 1995: 143).

84); en el buit transitori, cec i mut d'una parla que troba expressió en la fissura mateixa de la ferida, en el dolor que causa l'assumpció de la pròpia mort.

Talment com «la Mare estava, dolorosa, l prop de la creu, i plorosa, l on era el seu fill clavat»,¹² Sunyol situa la poesia i a si mateix com a poeta en el límit d'una passió que ja no mostra el forat del llenguatge com havia fet a *El buit i la novel·la* (1994) i a *Cap a Tirèsies* (1997) sinó que el forada de través, mostra el forat que *és* el llenguatge en tant que ferida i nafra d'una paraula que ve, com Crist salvador, a salvar-nos *en i des de* la realitat del sofriment i dolor d'una parla nua, despullada de tot, que mor per a donar vida al llenguatge i salvar del pecat a tots els homes, especialment a aquells que pequen amb la llengua i, per això, tenen «orelles per escoltar».¹³

«La consciència de la realitat del llenguatge, el dolor que comporta, sofriment, per la pèrdua d'algun desig entrevist en el qual es confiava en excés» –això és el que descriu Sunyol en la poètica que acompanya el poema que té precisament com a motiu central el dolor, bo i afegint-hi aquesta discursiva nota: «és la mirada –la consciència– allò que obre (o constata) la ferida i la fa dolorosa» (2003: 18).¹⁴ El que fa la mirada cega del poeta és, doncs, obrir la ferida i fer-la sagnar, així com sagnen els claus clavats a la pell del crucificat: «ara, el cos en dolor pels ulls que es miren» –acaba versificant el poema en qüestió.

Ara bé, és evident que el dolor de la ferida no és tan sols físic sinó espiritual, car dona la consciència de la mort del llenguatge i amb ella la seva assumpció. Així, doncs, la no-visió que implica la mirada de *Cap a Tirèsies* comporta ara un coneixement, un *desconeixement*,

12. Segons el primer tercet en llatí de l'*Stabat Mater* recollit per Sunyol: «Stabat mater dolorosa | juxta crucem lacrimosa, | dum pendebat filius» (2003: 13).

13. Mt 13, 16.

14. «*Mirada*» és el primer dels mots-motiu d'*Stabat* (14) que, així com tots els altres, defineix el tema central de la secció i se situa en cursiva a la part central esquerra del text.

de fet; ja que és el poeta qui ha de prescindir de la llengua, de tot allò que sap de la parla que l'ha fet precisament poeta, i eliminar el que l'entorpeix en la cerca. «La veritat us farà lliures», diu Jesús a les escriptures,¹⁵ perquè cercar la paraula implica perdre-la, no pretendre dir ni fer res amb la paraula sinó *deixar que* la paraula *sigui*:

Només hi ha nemòleg, el text de ningú.

El poeta no ha de voler ser aquest «nemo» parlant; (el poeta ha de) ser el llenguatge, (ha de) ser «en el llenguatge».

[Qui parla és el llenguatge mateix. Parlar: fer (deixar) que parli el llenguatge.] (Sunyol 2003: 62)

Davant la setena darrera paraula de Crist a la creu: «Pare, a les teves mans lliuro el meu esperit» (Lc 23, 46) –no pas la darrera de «Set», car encara en vindrà una altra–,¹⁶ el poeta es dona i s'abandona a la llengua (2003: 106), anorrea el seu jo i es deixa endur místicament per la paraula, per aquella paraula que, com l'existència encarnada de Jesús, no talla el silenci ans el diu i se sosté «al bell mig del silenci» (Sunyol 2003: 88).

II

Com és sabut, la vertadera pregària no consisteix a parlar a Déu sinó a deixar que Déu parli, i això és el que fa Sunyol a *Stabat*: deixar que les paraules siguin, fusionar-se amb elles, estant-hi, essent-les.¹⁷

15. Jn 8, 31-32.

16. Així com passa amb *Stabat* que té com a colofó la unitat 21 (94-97), *Set* tampoc no acaba amb la setena paraula de Crist sinó amb una de «(vuitena)» (118) que, com aquell, mostra que el cicle «no resta clos ni eternament immutable» (130).

17. La idea de fusió sembla remetre's a la mística occidental o oriental en tant que no es tracta de comprendre ans fondre's amb la cosa, *ser-la*. Com comenta Sunyol en les notes de la unitat 19, «es produeix un pas essencial manifestat en el pas de “essent-ne” a “essent-lo”. De “ser d'una cosa” a “ser una cosa”, de “ser

Vegem, doncs, de més de prop, quina és la voluntat que, tot i la silenciosa i dolorosa situació, encara resta al poeta:

[Vull una llengua feta de preposicions només, i de conjuncions (i potser algun adverbi). La llengua d'abans que els substantius i els mots de pretesa referència concreta vinguessin a destruir-la. Ells, el lèxic i les relacions sintàctiques que demanen, van venir a torpedinar una llengua essencial, pura, justa.

[...]

Amb la irrupció de la «semàntica objectual o referencial» aquests elements primers van quedar reduïts a nexes subordinants (o coordinants) i subordinats i van ser buidats de contingut.

: Retornar-los el significat ple i absolut que encara guarden, i des-
terrar verbs, substantius, adjectius i tota la faramalla.] (2003: 34)

Com suggereixen els quatre epígrafs que encapçalen l'obra, el que desitja el poeta és «assajar la llengua clara, el ritu de no pecar», cosa que significa tornar a l'origen o, millor dit, a la naturalesa original de la llengua, a la «llengua d'abans»: a la mirada innocent del nen (Picasso), a la «clariana» del bosc (Zambrano) o bé a un més «profund i dilatat espai per a existir» (Valente). En qualsevol cas, però, violentar i dislocar el llenguatge a fi de *crear un buit* en la mateixa escriptura, no un ple que obstaculitzi la veritat –si és que n'hi ha alguna– sinó un buit que li faci espai, que la possibiliti; així com el silenci possibilita la paraula, el no saber, la lucidesa, i la tenebra, la llum. «Només es pot ser reconeixent-se realment com a altre, o com al propi contrari. Només en negre s'esdevé la llum» (Sunyol 2003: 44).

Com diu Joan a les escriptures, fou necessari que Jesús s'absentés per tal que vingués l'Esperit que actua interiorment en tots els homes;¹⁸ car un Déu que no està absent és sempre un ídol. Per

del lloc/temps" (de l'on, de l'ara) a "ser el lloc/temps". I es manifesta en gerundi perquè es dona en el temps etern, perquè és un pas sempre donant-se» (2003: 88). El «Gerundi: el temps de la poesia (un fluir constant; un essent en temps etern)» –afirma la poètica de *Luxta* XV.

18. Jn, 16, 7.

això Déu, d'igual manera al discurs de *Ni amb ara prou*, és un «ressuscitat» d'entre els morts i un «absent» d'entre els vius, no és que estigui a tot arreu sinó que, rigorosament parlant, no és en-lloc, és pura ab-sència, la no-existència. I el mateix amb la llengua, el miratge de la qual sempre enganya, ens fa crear ídols per postrar-nos-hi al davant, construir miralls que només serveixen per a reflectir-s'hi, cases i habitatges que creiem que són pròpies quan, en realitat, no són més que «ruïnes» (Sunyol 2003: 22), «llacs glaçats» (Sunyol 2001: 162) que se'ns desfan en creure que són fermes per travessar-hi, i ens enfonsen fins a congelar-nos-hi – com pedres en el corrent d'un riu–, allunyant-nos del real, del fluir de la vida i, això no obstant, essent-hi, estant-hi, dient encara una paraula més des de la sofrença del silenci, la ceguesa i la mudesa de la paraula, sense «tota la faramalla»:

(joia)

l'exultació de l'aigua, en la sorra

la festa del vent, dins la pedra

asif imerghen

–el riu de la sal–

(no la mudesa.

en sofrença

des del cor mateix de la mudesa.

no pas la mort.

en dolença des de la pròpia mort.

viure, parlar

la joia tota)

(2003: 51)

En paraules de les notes que reflexionen i giren entorn del poema:

Cal aprendre a viure en dolor, aprendre a parlar en la mudesa.
No la mort, no el silenci; sinó la vida en sofriment i la parla des
de la mudesa. El ple parlar és parlar des de la mudesa violentant
la llengua. El ple viure és el viure des de la mort en sofriment. I
viure-ho amb joia plena (52).

Viure en la mort i morir en la vida de la paraula, o el que és
el mateix en l'obra amb la qual Sunyol continua i consolida la po-
ètica d'*Stabat*: «esdevenir un sensellengua», fer-se un mateix «un
homeless de la llengua» (2005: 83).¹⁹ Perquè com digué Jesús als dei-
xebles, «qui vulgui salvar la vida, la perdrà, però el qui la perdi per
mi, la trobarà».²⁰ En aquest sentit, els qui segueixen Jesús han d'estar
disposats a morir, perquè si algú vol anar-li al darrere, aleshores el
que ha de fer és, primerament i abans de tota altra cosa, negar-se a si
mateix, prendre la pròpia creu i seguir-lo.²¹

Ara bé, tota aquesta negativitat del camí de dolor de la creu no és
una via que s'hagi de seguir per a la consecució de la salvació eter-
na, car Jesús és el mateix «camí, la veritat i la vida»²² i, per tant, res
que s'hagi de seguir i, en canvi, tot per ésser. El camí de la salvació
és, doncs, el mateix camí de la creu, igual que el remei i la malura

19. Com exposa a l'article de «La experimentación...», «En *Stabat* la lengua, la poética, pasan por un duro proceso de ascesis dura y constructiva que desemboca en una poética. Pero, como toda poética, se sabe parcial, fallida y siempre provisional. Al límite de esa poética se inscribe "I want to be languageless", una poética del "sin lengua", una poética de las estructuras efímeras, válidas sólo por y para un momento concreto y mínimo, fugaz; válidas para cada palabra o trazo en el texto, una a una» (Sunyol 2009: s. p.).

20. Mt 16, 24-25.

21. Mc 8, 35.

22. Jn 14, 5-6: «Tomàs li pregunta: — Senyor, si ni tan sols sabem on vas: com podem saber quin camí hi porta? Jesús li respon: — Jo sóc el camí, la veritat i la vida. Ningú no arriba al Pare si no és per mi».

són les dues cares d'un únic i mateix llenguatge.²³ La mort, el pecat, l'engany i la traïció del llenguatge no són mitjà o producte del positiu ans, més aviat, el seu «signe», allò que *situa en* el camí, allò a partir del qual «el positiu es distingeix» –que diria Kierkegaard.²⁴ És a dir, que no es tracta, com diu Sunyol, d'una via sinó del lloc de l'aprofundiment interior en el dolor i el sofriment del llenguatge:

El dolor, el sofriment, ja no com a via sinó com a lloc. El lloc de qui ha vist, de qui coneix –qui ha (qui és) memòria i desig– no pot ésser sinó dolor. I no pot ser altre que el lloc inexistent, l'«aquí» de l'altre. (2003: 68)

Per aquest motiu, en les paraules que hem vist que dedicava a *D'estant*, Sunyol també constata que s'hi assaja el desig «de no voler anar més enllà; el ritu impossible de la no-transgressió», car la dialèctica d'aquesta mort, tant del llenguatge com la de Crist, no és un camí de negativitat on es vagin superant els obstacles, sinó que la negativitat és el camí, i d'aquí la joia, que sigui la via del dolor l'única possible, l'única que hi ha i per haver per tal com les altres són equivocades, camins que, segons les escriptures, menen a la perdició.²⁵

Així, doncs, si la negativitat de la creu té alguna positivitat aquesta no pot consistir a passar per un moment de negativitat i anar «més enllà» sinó a mantenir, per contra, «la ferida de la negativitat oberta»

23. «Dir-se és el remei i la malura: res» (Sunyol 1984: 17).

24. En una entrada dels seus diaris NB, Kierkegaard apunta que «la fórmula del cristià és: el cristià és sempre el positiu que és reconegut pel negatiu» (Kierkegaard 2007: 235). Traducció a càrrec meu.

25. Els evangelis només parlen de dos camins, un que mena a la perdició i l'altre, a la vida: «Entreu per la porta estreta, perquè és ampla la porta i espaiós el camí que condueix a la perdició, i són molts els qui hi entren. Però és estreta la porta i dur el camí que condueix a la vida, i són pocs els qui el troben!» (Mt 7, 13-14).

(Kierkegaard 2002: 4)²⁶ per tal com és el lloc des del qual és possible encara parlar:

(amb llengua només d'abans, potser)

aquí
ran del mur desert de mirada
—l'únic—
sense mai cap ombra enlloc

ja no
sinó
estar
en

des de amb dins

(tot just
estar)

estant

—el mur que no—

(2003: 68)

Podem parlar de nihilisme poètic, però ho hem de fer amb el benentès que es tracta d'un nihilisme positiu, no negatiu sinó «apofàtic» —com així expressa Sunyol respecte del dir del poeta contemporani—, atès que el negatiu és el lloc en i des del qual el positiu es distingeix, l'únic senyal que hom pot tenir de la transcendència:

26. D'acord amb el pensar de Kierkegaard, la ferida de l'existència de l'ésser humà no pot reconciliar-se, atès que el màxim a què hom pot aspirar és assumir l'esquinçament i exigir-se'l com a deure, una tasca existencial que per a Sunyol és també lingüística. «Sal a la nafra, que no es tanqui», fa també el vers de la «Divisa» de *Sal oberta* de Maria Mercè Marçal (2017: 145).

Todo este camino “hacia dios” puede ser leído e interpretado como un camino “hacia el decir” (y no olvidemos que dios es la palabra) [...] De la misma manera que hay una mística apofática, se podría decir que hay un “decir” apofático; un “decir” que para ser ha de negar el lenguaje, un “decir” que parte de la muerte o inexistencia del lenguaje. Y ése es el “decir” del poeta contemporáneo. (Sunyol 2009: s.p.)

«El llenguatge “és” i no serveix per a res (la seva tragèdia)» (Sunyol 2003: 116), i aquesta és la joia, que el jo sigui dolor i que només des de la consciència del dolor pugui sortir-se'n; d'igual manera a com se'n surt de totes les morts que passen per la vida: «sense drama (o amb l'assumpció joiosa de la tragèdia)» (*idem*).²⁷

El que du el camí de l'ascesi lingüística que és *Stabat* és, doncs, a unes paraules que, com si es tractés de l'escriptura ideogràfica xinesa, floten en l'aire, suspeses i suspenses en l'absència de tota regla lingüística, en la creu de la seva anorreada gramàtica, sense cap altra relació sintàctica i semàntica que la de la seva –plàstica i física– presència;²⁸ és a saber, sense res més que el buit i el blanc que els fa de suport; encara dient, però, coses com aquesta:

27. No podem desenvolupar-ho aquí, però val la pena de comentar que en el llibre *NO ON (rèquiem)* Sunyol reflexiona i es gira de nou cap al tema de la mort des de l'experiència del buit que deixa la mort en la vida dels que queden: «Acull-nos en tu, ara que ens ets aquest buit nostre» (2008: 16). És per això que no estem d'acord amb l'objecció de Pere Ballart quan, en la ressenya que fa de l'obra, diu haver-se-li manllevat «la voluntat consoladora» de la transcendència i no trobar el lector «el conhort que necessita i que és natural que busqui» (2008: 14). Pensem, per contra, que el consol i la joia és viure justament la mort de l'altre, el fet que siguem nosaltres qui el recordem, qui el siguem i qui, en última instància, el parlem i el cantem (i doncs, el llibre és un «rèquiem» per a ser cantat i per això mateix l'edició s'acompanya d'un enregistrament sonor) *des de* l'absència i el buit que (ens) permet *ser-lo*: «Acull-nos, l'acull-nos en tu, l'repos d'aquest ja mai més. l Pel nostre parlar-te, l Pel nostre parlar de tu, l perquè així ens conhortem en el teu conhort, l ara que ja ets» (Sunyol 2008: 18).

28. Vegeu *A la ratlla del sol (primera part)*, escrit el 1979 però publicat molt més tard (Sunyol 1999) que, com a primer intent de concentrar el poema en un

(estant)
ser
l'on no res

(per a emmudint
per a morint
el punt
—cap altre—)

nemòleg

—(on) no lllindar—
(Sunyol 2003: 79)

El temps s'estanca i tot roman suspès i en suspens, clavat, com el fill a qui es plora; perquè la negativitat de què parla la via de la crucifixió d'*Stabat* no és altra que la de la mateixa creu, la condició de l'ésser humà i, per tant, la del poeta de viure sempre i permanentment en la cruïlla, en l'*espai entre* el cel i la terra;²⁹ és a dir, en la «terra de ningú (la terra fèrtil)» de la frontera, «sense lloc en el lloc», perquè «només s'és per aquest lloc, “per entre” el lloc on s'és» (Sunyol 2003: 72):

[Resta no-res només. La fi del lloc, dels temps.
Només l'etern present, només el buit.
I el tu, ara impossible.

Només la paraula. On no hi ha paraules.
Quan l'únic que resta és la paraula.

nombre molt reduït de mots isolats i associats conceptualment, és un clar precedent d'aquesta manera de fer poesia. Segons el que explica Sunyol en «Sobre (i sota) la tradició», l'escriptura poètica xinesa és, de fet, una de les fites i de les feixes per on passa el camí de la seva creació (1997a: 62).

29. Pensem en la creu com a símbol cristià però també com a límit horitzontal (terrenal) i vertical (celestial) de tota condició humana.

Parlar només. A aquell qui és en l'absència.
(Paraula plena:
dins d'un mateix, el ressò de qui escolta.)

–Parlar, com dir. Com fer. Com ara.–]
(Sunyol 2008: 29)

III

«Només la paraula». Sempre la paraula, encara una més, sempre una més. Paraules suspeses que són, en expressió de Zambrano en l'epígraf, «com claus a desxifrar», paraules que resten «en l'aire, com el seu silenci, modelant el seu silenci, sostenint-lo sobre un abisme» (Sunyol 2003: 9). I què queda després de tota aquesta mort i despullament de la paraula? No res més que «(assajar de dir que és assajar de dir-se)» –respon Sunyol deu anys més tard a *Quest*– (2013: 93), o sia, res que no sigui el fet mateix de continuar cercant, de continuar amb la temptativa de dir i dir-se un cop i un altre, en i des de l'assumpció del dolor de la mort, un continuar parlant i romanent sempre en la negativitat de la ferida oberta. «*Sal oberta a la nafra: que no es tanqui!* Perquè tan sols d'aquesta manera es pot arribar a ser. *Ser és només ser en dolor*» –escriu Jordi Marrugat incrustant també textos d'altri en el que és l'epíleg de l'obra (2013: 97).

Continuar, continuar parlant, cosa que implica continuar assajant de parlar aquest moribund parlar; perquè d'això es tracta: de parlar «des del llenguatge i en el llenguatge, i no amb el llenguatge com a instrument» (Sunyol 2003: 36), és a dir, en un «on» que no és res però que empeny a tot, que impera a continuar malgrat la malura del llenguatge, malgrat no saber quin és el camí –si és que n'hi ha–, a continuar, *malgrat*. Ja ho deia Beckett en *L'innommable*, «il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer» (1953: 213). Sempre una paraula més, sempre encara una més. Per què? Perquè, així com passa amb Beckett, Sunyol també se situa en la paradoxa d'haver de fer silenci a través de les paraules com a expressió del fet que no hi ha res a dir i, tot i així, dir-ho, deixar constància de l'obli-

gació de dir alguna cosa. Escriu Sunyol en l'article que dedica al seu admirat Beckett amb motiu de la commemoració del centenari del seu naixement:

Doncs el que Beckett personifica d'una manera, podríem dir, tràgica: el desig irrenunciable de parlar, la voluntat irrefrenable de dir, al costat de l'absoluta consciència que no hi ha res a dir, que no és possible dir res (i en el seu cas, que tampoc se'n tenen ganes) [...] Beckett és la (re)construcció de la llengua d'abans del llenguatge, és la recerca de la llengua primigènica, l'única; la recerca del dir possible, l'establiment d'una llengua en l'abandó de la sintaxi i la cohesió per retrobar-se en el ser el que és, per retrobar-se amb la mirada que es mira el mirall del món i la consciència. És la parla que ha abandonat la parla per a mostrar la indigència de la llengua, assumir-la i així fer-la forta en la seva essencial feblesa. (2006: 6)

I tot plegat, per què? Per «assajar de dir-se», per curar-nos la ferida de la paraula amb la sutura d'una altra paraula,³⁰ l'únic que som i no tenim, car el llenguatge no és res que posseïm sinó allò que, en tot cas, ens posseeix a nosaltres, allò que ens travessa per dins i ens supera per totes bandes. I el poeta? No res més que el lloc d'aquest travessar, la «carn» del trànsit a què està ex-posada la paraula, un no-lloc, en realitat, o com diu Sunyol un *no on*, car sempre es parteix d'ara, de la consciència de la pròpia mort, de no ser més que un «indigent», un «homeless» de la llengua», sense més refugi que aquell *Caravanserrall* (1995: 111-130)³¹ això és, res que pugui edificar-se

30. El mateix fa un vers de Carles Camps Mundó amb qui Sunyol comparteix, tot i les diferències, una mateixa reflexió entorn de la mort i la paraula: «Només la paraula mitiga el mal que la paraula diu» (2018: 321).

31. Sunyol n'explica el títol com segueix: «pren el precari refugi del nòmada com a imatge del llenguatge: lloc sempre provisorio, establert i definit cada jornada per ell mateix i el seu ús, virtual recer sovint sense murs ni aixopluc, que resguarda perquè així ho ha convingut i així ho creu la caravana, tot i que cada viatger sap de la seva fragilitat, de la seva inutilitat com a bastió de defensa contra els vents, el sol, la sorra, els dies» (13).

ni establir en aquest obligat exili i nomadisme que han d'emprendre tant el poeta com la paraula. Només pas, no més.

Només en quest
Només

i
Potser mai.

En quest
de quest
en
per
(Sunyol 2013: 91)

I així, així acaba el llibre amb el qual Sunyol dona per acabada la poètica (i ètica) de la mort que vèiem aparèixer amb el suïcidi del discurs de *Ni amb ara prou*, passar per la mort de l'obra i de l'autor de *Cap a Tirèsies* i arribar fins a la pròpia mort del llenguatge d'*Stabat*.³² I com acaba? Doncs ni més ni menys que amb dues preposici-

32. Com corrobora Sunyol a *Quest* (2013: 93), la poètica de l'estar acaba amb aquest llibre, però aquesta encara tindria la seva consolidació en poemaris posteriors com, per exemple, *Des d'ara i NO ON* –fidels seguidors de la reflexió i dels recursos emprats a *Stabat*. Val a dir que en l'estudi que dedica a Víctor Sunyol, Jordi Marrugat ja encabeix els poemaris d'*Stabat*, *Des d'ara i NO ON* sota la rúbrica d'un mateix camí «d'ascesi lingüística» –quelcom que, d'altra banda, ja feia Sunyol en l'article «La experimentación...» (2009)– en considerar els tres llibres com a formant part d'un mateix fil conductor entorn del qual altres obres es construeixen referint-s'hi o inserint-s'hi directament (Cf. 2013a: 504). És el cas, per exemple, de *com si Girona* (Sunyol 2005a), obra que justament arrenca amb l'autocitació del «vull una llengua...» d'*Stabat*. En el text del seu epíleg, Carles Hac Mor escriu: «Probablement *Stabat* ha estat el llibre més celebrat de Víctor Sunyol, diríeu que amb tota la raó. Ara bé, amb *com si girona* [...] Sunyol, sense una construcció similar a la que sustenta la poesia de *Stabat*, s'acosta, més que no *Stabat*, a “una llengua (...) amb una sintaxi neta elemental, suficient” (...); a la qual “no li calen reglamentacions externes ni imposades, ni signes per mar-

ons, dues preposicions que, a desgrat de la seva aparent simplicitat, indiquen la complexitat de la transitorietat d'un pas que és alhora un *impasse*, «un pas sempre donant-se» (Sunyol 2003: 106), «*No-pas etern*» (90), justament el ça del lla (enllà) d'un (no) més enllà.³³ Com diu Blanchot, tot jugant ell també amb la partícula *pas* com a substantiu i adverbí de negació alhora, aquest és un *pas au-delà* (1973),³⁴ és a saber, un pas *no* més enllà per tal com es nega a si mateix i és fruit de la negativitat de la distància abismal de la frontera. *Le pas au-delà* és, doncs, negació de transcendència en el pas mateix que transgredeix el límit del llenguatge, pas sense afirmació, neutralitat, pas que no és o, com afegeix a *L'écriture du desastre*: «*passivité, passion, passé, pas (à la foi negation et trace ou mouvement de la marche)*» (1980: 33).

CONCLUSIÓ

El que indiquen les preposicions «en» i «per» de la poètica que conclou el *Quest* de Sunyol, tenint-ne aquest encara el rastre³⁵ és,

car-les", que és la llengua que Sunyol reclama a la poètica abreviada del començament de *com si girona*» (Hac Mor 2005: s. p.). Vegeu una ressenya de l'obra a Carreras 2006: 118-121.

33. El mot francès *impasse*, no recollit en la normativa catalana, expressa clarament el pas d'un límit en tant que frontera de traspàs i estancament alhora (im-passe).

34. Cal assenyalar que el títol de Blanchot és citat per Sunyol a *Cap a tirèsies* (1997: 158) i a «La experimentación poética...» (2009: s. p.).

35. Com a «text que tanca la poètica i l'ètica trobades en *Stabat*» (Sunyol 2013: 93), *Quest* és una obra que encara n'empra els recursos, però no per a cercar sinó per a perdre-s'hi, ja que el quest com a senyal, petja o rastre del «pas d'un animal o d'una persona per un lloc» s'ha perdut, i amb aquest s'ha perdut també tota noció del camí que cal seguir. «Perdre el quest» és, de fet, l'expressió amb què habitualment es fa servir aquest mot, tal com fa el poeta per intitular-ne el llibre. Per a més detall, vegeu el comentari que respecte d'aquest terme ofereix Josep M. Sala-Valldaura (2015: 180-181).

doncs, un estar en la transitorietat d'un pas però sense mai traspassar-lo: sense tenir-ne una meta o direcció precises –i encara menys lineal o d'ascensió progressiva (*Ni amb ara prou*); sense visió ni objecte (*Descripció de cec*), enmig de l'esborrament que produeix la densitat de la boira (*Cap a Tirèsies*); sense ésser i només estar (*Stabat*), sense «esperar res d'aquest o de qualsevol altre periple o trajecte» (Sunyol 2003: 96); sense llengua, (*Des d'ara*); sense on ni lloc on poder restar i aixoplugar-se que no sigui el mateix no-lloc (*NO ON*); i, finalment, sense fi, sense greal, com és el cas d'aquest *Quest* amb el qual acaba la «poètica de l'estar» d'*Stabat*. En suma, sense res concret que se cerqui, res donat d'entrada ni tampoc transmundà, car el món és i sempre serà límit i és en la consciència d'aquest límit que hom pot aspirar a transcendir-lo: «Quan s'és conscient de la mudesca, de la tragèdia, és a partir d'aquesta consciència que es pot arribar a algun lloc» (Cavals 2002: 5).

I
d'aquest on
saber
només,
sense ulls,
que només en desig
que només en potser
que només llindar
que només en només només.

[...]

En estrany lloc
si lloc
i no llindar
només llindar.
En estrany lloc
si lloc
o lloc de dir.
(Sunyol 2013: 86-88)

BIBLIOGRAFIA

- ADELL, Joan-Elies (2007). «Stabat by Victor Sunyol. A Vulnerable Ergodic» [en línia]. Dins: ESKELINEN, Markku i KOSKIMAA, Raine (eds.). *Cybertext Yearbook 2006-Ergodic Histories*, Jyväskylä: University of Jyväskylä. <http://cybertext.hum.jyu.fi/articles/84.pdf> [Consulta: 29/11/2021].
- BALLART, Pere (2008). «Extrem discours extrem». *Avui. Cultura*, 5/6/2008, p. 14.
- BECKETT, Samuel (1953). *L'innommable*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- BLANCHOT, Maurice (1973). *Le pas au-delà*. Paris: Gallimard.
- (1980). *L'écriture du desastre*. Paris: Gallimard.
- CAMPS MUNDÓ, Carles (2018). *El contorn de l'ombra*. Dins *La mort i la paraula. Obra poètica (1988-2018)*. Girona: Llibres del Segle, p. 311-377.
- CARRERAS, Anna (2004). «Desestant amb Víctor Sunyol» [en línia]. *The Barcelona Review*, n. 42, maig-juny. http://www.barcelonareview.com/42/c_ac.htm [Consulta 29/11/2021].
- CARRERAS, Anna (2006). «Víctor Sunyol: com si la llengua primera». *Reduccions*, n. 84, p. 118-121.
- CAVALS, Anna (2002). «L'entrevista: Víctor Sunyol respon a Anna Cavals». *El tacte que té*, núm. 4, p. 5.
- HAC MOR, Carles (2004). «Dodecàleg: el grau sota zero de l'escriptura». *Avui. Cultura*, 15/1/2004, p. ix.
- (2005). «com si», s.p. Dins: Víctor Sunyol (2005a).
- KIERKEGAARD, Søren (2002) [1846]. *Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift* [Postil·la conclusiva i no científica]. Dins: Søren Kierkegaards Skrifter, Niels Jørgen, et. al. (eds.), 28 vol., Copenhagen: Søren Forskningscenteret; GAD, 1997-2012, vol. 7.
- (2007). *Journalerne NB21-NB25*. Dins: Søren Kierkegaards Skrifter, vol. 24.
- LA BÍBLIA (1996). *Bíblia Catalana Interconfessional*, Barcelona: Associació bíblica de Catalunya; Claret / Societats bíbliques unides.
- MARÇAL, Maria Mercè (2017) [1982]. «Divisa», *Sal oberta*. Dins: *Llengua abolida. Poesia completa 1973-1998*. Barcelona: Edicions 62.
- MARRUGAT, Jordi (2013). «Quest sense destí», p. 97-103. Dins Víctor Sunyol (2013).

- (2013a). *Aspectes de la poesia catalana de la postmodernitat*, Barcelona: PAM.
- SALA-VALLDAURA, Josep M. (2007). *Entre el simi i Plató. Pel curs poètic contemporani*. Palma: Moll.
- (2015). *La poesia catalana i el silenci. Tot dient el que calla*. Lleida: Pagès.
- SUNYOL, Víctor (1984). *Ni amb ara prou*. Sabadell: Les edicions dels dies.
- (1990). *Descripció de cec*. Barcelona: Cafè Central.
- (1995). *Moment*. Lleida: Pagès. [inclou *Ressòl de cup*, *Ni amb ara prou*, *Cançó final – Comiat Relapse*, *Caravanserrall*, *D'estant i Esculls al dic sec de la memòria*].
- [Sebastià Morer] (1997). *Cap a Tirèsies. Una introducció a Eva Aguilar*. Barcelona: Cafè Central / Eumo.
- (1997a). «Sobre (i sota) la tradició». *Cuadernos de estudio y cultura* [Barcelona], n. 7, p. 57-64.
- (1999). *A la ratlla del sol (primera part)*, Vic: Emboscall.
- (2001). «NI GOSAR ENLLÀ (després de *in nuce*)». Dins: GUERRERO, Manuel. *Sense contemplacions. Nou poetes per al nou segle: C. Hac Mor, E. Casasses, V. Sunyol, A. Vidal, A. Roig, X. Lloveras, D. Castiello, J. Cornudella i A. Pons*. Barcelona: Empúries, p. 162-163.
- (2003). *Stabat*. Barcelona: Proa.
- (2005). *Des d'ara*. Barcelona: Proa.
- (2005a). *Com si girona*. Vic: Cafè Central / Emboscall.
- (2006). «Ell ja hi era abans». Dins: “Beckett, la voz radical”. *Cultura/s La Vanguardia*, 8/11/2006, p. 6.
- (2008). *NO ON (rèquiem)*. Vic: Cafè Central / Eumo.
- (2009). «La experimentación poética desde y hacia una mística en el lenguaje y en lo inefable» [en línia]. *Revista Laboratorio. Literatura & experimentación*, n. 1. <http://www.laboratoriodeescrituras.cl/la-experimentacion-poetica-desde-y-hacia-una-mistica-en-el-lenguaje-y-en-lo-inefable/> [Consulta: 29/11/2021].
- (2013). *Quest*. Girona: Llibres del Segle.

UNA APROXIMACIÓ A LA DARRERA POESIA DE DOLORS MIQUEL

Xisca CASTELL
Universitat de les Illes Balears

1. INTRODUCCIÓ

Dolors Miquel (Lleida, 1960) és autora de més d'una quinzena de llibres, entre els quals hi figuren títols com *Llibre dels homes* (1998), *Gitana Roc* (2000), *Missa pagesa* (2006), *Musot* (2009) o *La dona que mirava la tele* (2010). La seva obra ha estat mereixedora de diversos premis —Rosa Leveroni (1989), Ciutat de Barcelona (2005), Gabriel Ferrater (2006), Alfons el Magnànim (2011), Ausiàs Marc (2016), Crítica Serra d'Or (2020)— i la seva presència pública tant a les xarxes socials, com amb la participació assídua a recitals i actes culturals diversos, ha fet que el seu sigui un nom força reconegut en les esferes culturals catalanes.

En un article publicat a *Els Marges* el 2009, la poeta explica que concep l'escriptura poètica com una necessitat vital, un fet inevitable, que arriba «com arriba una grip o arriben aquelles coses que arriben, sense poder fer altra cosa [...] que habitar-les i viure en elles». Miquel entén la poesia com un estat de convivència que li proporciona un plaer tan intens com esgotador i que, en les èpoques en què no s'imposa, la converteix en un «animal poètic assedegat i famolenc» a la recerca de qualsevol engruna que pugui esdevenir ham poètic: «[p]er què una cosa és poètica o no ho és? Tot té la seva poeticitat, si tu la trobes» (Miquel, 2017b: 71). La poesia neix quan i on vol «com l'aigua neix als dolls, sense més...» i la tasca del poeta és —«potser, encara que no sempre»— treballar i polir els versos a partir d'aquesta força de la natura incontrolable. Aquest combat cos a cos amb la paraula s'assembla molt, ens diu, a la vida: «no se sap ben bé perquè és o per a què serveix, més enllà de l'evident. I una vegada traspassats els seus límits, queda en l'àmbit dels misteris». I, per això, perquè la poesia s'assembla a la vida, els seus versos són també un reflex del

món que l'envolta i que ens descriu tot sovint des d'una «distància crítica», «esmolada i tentacular» (Riba, 2017: 18). En la seva obra, al costat de les preocupacions quotidianes de l'ésser humà, hi trobam la crítica al capitalisme voraç, al patriarcat, al menyspreu pel medi ambient... per mitjà de recursos com l'humor i la ironia, el llenguatge popular o la intertextualitat constant amb textos clàssics.

Escriure «al marge del discurs hegemònic» (Riba, 2017) l'ha situada alguna vegada al centre de la polèmica, com al 2016 quan va llegir «Mare nostra» a la sala de l'Ajuntament durant l'entrega dels Premis Ciutat de Barcelona. Es tractava d'un poema del recull *Missa pagesa* (2006) que ja havia recitat moltes vegades abans de l'esdeveniment, però que va resultar «incòmode» pel públic dretà de la sala que es va ofendre davant aquesta reivindicació del cos de la dona i la maternitat i la condemnà sense llegir-la. Sigui com sigui, aquest estar-se a les «perifèries del discurs» a resultes d'expressar, mitjançant la poesia, «la incomoditat davant l'explicació del món del discurs imperant» (Riba, 2017: 18), no ha impedit que l'obra de Miquel sigui ressenyada en els espais de crítica literària de les publicacions periòdiques, que els seus poemes suscitin interès i donin peu a nombroses entrevistes i que, al cap i a la fi, la seva sigui una de les obres més ben considerades de la poesia catalana actual. N'és una bona mostra el llibret publicat el 2016 pel crític literari Francesc Gelonch després que Dolors Miquel fos convidada al cicle Dilluns de poesia a l'Arts Santa Mònica —un cicle, recordem-ho, organitzat conjuntament amb la Institució de les Lletres Catalanes i dedicat a donar a conèixer les «veus més remarcables de la poesia catalana i internacional a Barcelona». Un exemple més el trobam al lloc web de poesia catalana contemporània *Poetàrium*, de l'Insitut Ramon Llull, que li dedica una entrada com a poeta de la generació 1950-1964. En els darrers anys, també cal destacar la publicació de l'estudi i antologia *Mig segle de poesia catalana. Del Maig del 68 al 2018* (2018), de Vicenç Altaïó i Josep M. Sala-Valldaura, que inclou un poema de *Missa pagesa*, «Plany de mare», com a representatiu de la poesia de l'anomenada «generació de la caiguda del Mur de Berlín». Més recentment, la seva obra també ha estat tenguda a «Un assaig de cànon poètic del

segle XXI» (Aliaga, 2021), un article en què es proposava a quinze escriptors/traductors/crítics de fer una tria canònica de les obres fonamentals de la poesia catalana d'aquestes dues darreres dècades: Anna Ballbona i Lluïsa Julià coincidiren a destacar *Ictiosaure* (2019), Marina Espasa escollí *Missa Pagesa* (2006) i Josep Massot assenyala que, si en comptes de llibres, la proposta hagués estat una tria de poemes, de ben segur, n'hi haurà inclòs algun de Dolors Miquel.

Davant d'una obra tan extensa i rica com la de Dolors Miquel, falten, però, encara més estudis crítics i teòrics. En aquest sentit, però, cal destacar els estudis de Jordi Jové, «La poesía de Dolors Miquel» (2003) i de Montserrat Palau, «Llengua, sexe i televisió. A propòsit de la poesia de Dolors Miquel» de Montserrat Palau (2015). I, sobretot, més recentment, l'article de Caterina Riba «Des de la perifèria del discurs: Maria Mercè Marçal i Dolors Miquel» (2017) i el treball «Mobility and fusion in the literary field: the maverick poetry of Dolors Miquel» (2017), de Margalida Pons.

L'objectiu d'aquest article és fer una aproximació crítica a la darrera producció de Dolors Miquel i parar esment, especialment, als seus darrers llibres publicats, *El guant de plàstic rosa* (2016) i *Ictiosaure* (2019) i, més breument, comentar l'exercici antològic que realitza a *Sutura* (2021).¹ Fixada la comesa, l'estructura d'aquest treball és la següent: després d'aquesta introducció, repassarem els temes que tracta i els recursos que empra en cadascun dels llibres esmentats (apartats 2 i 3), repassarem el significat de *Sutura* en l'obra de la poeta lleidatana i tractarem la qüestió del desig manifest que aquests siguin, efectivament, els seus «darrers» llibres de poesia en la conclusió.

1. Entre *El guant* i *Ictiosaure* aparegué l'antologia *Heavy Miquel* (2018), que recull poemes ja publicats i alguns d'inèdits. Atès que la majoria de poemes d'aquesta antologia són anteriors al *El guant de plàstic rosa* i l'objectiu d'aquest article és la darrera producció poètica de l'autora, no l'hem tengut en compte per a aquestes línies.

2. EL GUANT DE PLÀSTIC ROSA

2.1 La genealogia del Guant

Després de la mort del pare, l'últim membre viu de la seva família, i el trencament d'una relació amorosa, Dolors Miquel inicia l'escriptura poètica d'*El guant de plàstic rosa* en una mena d'exercici catàrtic — «el dolor en fer-se text transmutava» (Miquel, 2016: 63). «Ho vaig perdre tot. Tot allò que ens lliga. Arrels. Era una flor sense arrels. Per a ser desfullada. Amor, casa, família, fill, parella, van desaparèixer» (Miquel, 2016: 61). Perdre aquesta alteritat que ens constitueix, aquests altres que ens mantenen drets, la va fer entrar en una crisi profunda (Miquel, 2017: 46) i escriure va esdevenir l'única sortida: «escriure la mort en lloc d'experimentar-la» (Miquel, 2017: 61), per no perdre's, per no morir. Aquest procés l'enceta «en algun lloc del món» l'any 2000 i no el donarà per conclòs fins al 2016. Un llarg període de temps en què publica molts altres llibres i intercala períodes de redacció del *Guant* amb períodes de documentació intensa i extensa sobre la mort en tots els seus aspectes (la putrefacció dels cossos, els tanatoris, les maquilladores de mort...) i molts d'altres de desar-lo al calaix.

L'exerici d'introspecció i catarsi, de «pouar el meu [seu] pou sense fons» (Miquel, 2017: 64) que duu a terme la poeta a *El guant de plàstic rosa*, parteix d'una vivència personal i íntima. Si bé és cert que, tant l'epíleg del llibre — «Genealogia del *Guant* (a manera d'epíleg)» — com les diverses entrevistes i ocasions en què l'autora ha parlat d'aquesta obra, ens ajuden a entendre millor quina ha estat l'esperó de l'obra i, tal volta, fins i tot, a omplir buits de significat de qualche poema, allò que traspua és que l'experiència personal és sublimada en el vers. Els poemes del *Guant* transcendeixen l'anècdota i allò íntim esdevé universal: «[l']impersonal esdevé universal. I l'universal esdevé unipoemal. I l'unipoemal calla» (versos del poema «Si jo hagués dit»).

En una entrevista al setmanari *El temps*, la poeta definia el *Guant* com un llibre «coral» (2017b: 71): «el llibre té coses de la meua vida

però també d'altres vides. [...]. Hi ha moltes veus, a més de la meua», hi deia. I, efectivament, la mort que sotja aquestes pàgines podem dir que és, d'una banda, polièdrica i, de l'altra, compartida. La mort és l'eix vertebrador del llibre i la imatge d'un cadàver al fons de l'aigüera el fil narratiu que lliga els poemes, la imatge grotesca que esdevé punt de partida d'una reflexió sobre l'existència, la memòria i el dol. Però de qui és aquest cos putrefacte? Quin nom té aquest mort? La mort que apareix en el llibre no té una sola cara, el cos que es podreix a l'aigüera no és un sinó molts. És l'absència d'aquells qui han perdut l'existència, d'aquells qui no han arribat mai a ésser, d'aquells elements i persones que formaven part de la nostra vida i ara han quedat lapidats en el passat, dels insectes i animals que assassinen sense recança un matí qualsevol, d'aquells qui no coneixerem mai i omplen noticiaris... Al cap i a la fi, doncs, no són aquestes pèrdues compartides? No tenim tots algun cadàver que ens espera rere la porta d'un armari de casa?

2.2 Estratègies d'objectivació

L'objectivació de l'experiència real que atia el procés creatiu —aquella «transsubstanciació, sense residus, de la matèria en forma lírica» de què ens parlava Carles Riba— s'aconsegueix en aquests versos des de quatre eixos.

En primer lloc, com esmentàvem suara, «allò unipoemal esdevé universal» («Si jo hagués dit») a partir del tractament d'un tema o preocupació universal que ens unifica. El *Guant* no ens parla només d'un mort, ens en parla de molts, en sentit literal i metafòric. Uns morts que potser són els de la poeta, però que també poden ser els nostres perquè, com sentència al poema «Si jo hagués dit»: «tota dona té un home podrint-se a l'aigüera».

En segon lloc, aquesta sublimació s'aconsegueix amb la utilització de recursos lingüístics com a estratègia de distanciament. La utilització de l'humor, la ironia i el sarcasme que ha caracteritzat bona part de la producció anterior al *Guant*, aquí, apareix sovint d'una manera molt més subtil a partir del joc de paraules, l'encadenació

aparentment absurda d'idees per la semblança fònica dels mots o la proximitat conceptual o l'ús d'imatges antitètiques.

El tercer element que explicita aquesta «universalització» de l'experiència individual el trobam en les estratègies enunciatives que adopta i, especialment, amb la utilització de la tercera veu eliotiana, quan es posa la «disfressa» de diferents personatges cap al final del llibre: adopta la veu del mort, del personal del servei de recollida de la Psiquiatria dels Morts, de la maquilladora, de les ploradores...

En darrer lloc, cal esmentar tot el bagatge de lectures, «de ments i cors» —així és com s'hi refereix a l'apartat d'agraïments que clou el llibre—, que l'acompanyen en aquest trajecte i poblen els poemes de referències intertextuals.

2.3 Unes notes de lectura

Establertes aquestes primeres qüestions sobre el llibre, en aquest apartat ens endinsarem en la lectura del *Guant* i, en un intent de sistematitzar el comentari dels poemes, establim sis punts en aquest itinerari de mort i putrefacció que no es corresponen amb cap divisió interna que s'expliciti en el recull.

I

Els paratextos que encapçalen el llibre, dos textos breus que apareixen en cursiva en forma de citació, estableixen dos pilars fonamentals sobre els quals se sustenta bona part de la dissertació sobre la mort que seguirà en els poemes següents. D'una banda, la constatació que Vida i Mort són dos contraris que es necessiten. I, de l'altra, la comparació del dol d'una ruptura amorosa amb el dol d'una mort.

Aquestes dues idees són desenvolupades en els dos primers poemes del recull: «La tercera persona» reprèn aquesta primera reflexió amb l'ús d'imatges que posen en contrast la pulsio de vida i la pulsio de mort en el moment de la creació —«el cos sangonós» del nadó acabat de néixer, «la carn despresa» que lluita debades per sobreviure. I «Cita amb el fred» és la constatació del dol de la ruptura amorosa: el dia que havíem quedat per no tornar-nos a veure, no vares

venir. No podies venir perquè aquell dia ja eres mort. Tu, «borratxo consumat», no podies aparèixer perquè ja només eres una absència i una sensació gèlida als dits i a l'ànima.

II

«Hi ha un home podrint-se a l'aigüera». Després d'aquest inici fred i traumàtic el jo poètic inicia el seu procés de dol amb la descoberta d'un cadàver en estat de putrefacció sota la pila de plats bruts i aliments florits que hi ha a l'aigüera. Tres-cents dies i tres-centes nits sense neteja són els responsables d'aquesta situació, els responsables que hi hagi un mort descomponent-se a la cuina. Un mort que té un nom, però, que molt significativament tria de dir-se a ella mateixa «amb la boca tancada». D'aquest mort en coneixerem per primera vegada la veu a «Dansa de l'abella». El fet que no ens digui el nom d'aquest home que es podreix a l'aigüera és una de les mostres d'aquesta voluntat de fer universal i compartible l'experiència íntima que es reafirma en el poema ja citat «Si jo hagués dit».

III

Al costat de la imatge del cos de l'home en estat de desintegració, l'altra metàfora important que es repeteix en el llibre i que està lligada amb el seu títol és la de la neteja. Després de la descoberta del cadàver i de la paràlització que suposa aquesta primera fase del dol, toca ocupar-se del mort. «Ningú a l'altra banda» és el poema encarregat d'introduir aquest tema. Després d'intentar, sense èxit, contactar amb el servei de neteja el jo poètic agafa per primera vegada guants, davantal, draps, fregalls i sabons per fer desaparèixer la pudor i brutícia que prové de la cuina. Aquesta, però, esdevé una comesa complicadíssima. «Particular lloga apartament completament equipat amb aigüera bruta» no és cap acció poètica, no és cap truc per *épater le bourgeois*, és l'anunci desesperat d'una dona que vol desfer-se del cadàver que li és una llosa. Tant en aquest poema com a «Mirant la nevera», la poeta empra l'humor i els jocs de paraules per parlar d'un fet tràgic.

Aquest darrer poema («Mirant la nevera») tanca el bloc temàtic que hem volgut imposar en aquest itinerari de lectura amb la representació d'una escena quotidiana —l'acció de contemplar la nevera buida quan ja sabem que no hem anat a comprar— i introdueix dos versos d'una gran càrrega simbòlica. Un és un acte d'empoderament: «[s]óc tan forta com la volva de neu que sap no desfer-se en el seu caure abissal cap als lloms de la terra». L'altre, al final del poema, és la constatació que «[h]i ha coses de mi que mai no veuré i que, no obstant, podré veure en els altres». «Coses» com la mort que, com ens aclareix en «La genealogia del *Guant*», podem veure i escriure en lloc d'experimentar-les amb consciència.

IV

A partir del poema «Dead woman (o la dorment de la vall)» i fins al poema «Toc-toc, ¿hi ha algú?» el tractament de la mort s'allunya de l'experiència íntima i dona pas a tot de morts quotidianes. La dels insectes que matam sense pietat («Sóc l'àguila que arrenca el cap del rosegador») i ens deixen les mans planes de sang del poema «Dead woman»; la de l'escamarlà que menjam amb deler o la de la pell de l'animal que ens abriga del fred, a «Tribut a la bellesa», o la de totes aquelles persones que formen part de la història en minúscula, que moriren a les creuades, Nagasaki o Auschwitz i que ens són totalment alienes (al poema «Massacres»). Un rierol de morts que ens envolten i que no ens impedeixen el quefer de cada dia i que susciten la reflexió filosòfica en el poema «Toc-toc, ¿hi ha algú?»: «[e]stava intentant veure si podia comprendre el mort, sense ser jo un mort». Aquest poema acaba amb l'acte necrofílic de mossegar i llepar els peus del cadàver que anuncia aquesta tensió entre l'odi i el desig que encara sent cap aquest cos mort i, alhora, fa de pont entre aquesta part i la següent.

V

«El guant de plàstic rosa» és el poema que dona inici a la fi d'aquest procés de dol i que reprèn el tema de la neteja que ja s'havia anunciat als poemes que hem comentat en el bloc *III*. El guant se'ns des-

vetlla com a cuirassa i símbol d'allò femení. Com l'eina necessària per avançar quan et trobes en un atzucac. Tanmateix, per no acabar podrint-se ella també li cal demanar ajuda i, per això a «Tot proveïnia de la cuina» acaba trucant al servei de neteja, al de recollida, al d'animals exòtics i estrangers sense papers i demanant desinfectants i «lleixiu espiritual». Armada amb el guant i els sabons a «Fregall» escura amb força i ràbia fins a fer-se sang al cadàver i, per primera i única vegada, esdevé capaç de posar-li nom («i de la boca em cau un nom que rodola fins allí on els cavalls llepen l'ombra dels ocells que no poden volar»).

VI

Després de dos poemes amb una gran càrrega reflexiva, «Animals extingits» i «Visió de corb», en les composicions que trobam a partir de «Servei de recollida» la veu enunciativa s'estrafa a partir de personatges diferents.

A «Servei de recollida» la veu poètica adopta la forma de la primera persona del plural. Les persones d'aquest servei arriben per endur-se'n el cadàver i, en treure l'home que es podria a l'aigüera, troben un segon cos. A «Serveis de salut mental» la narració poètica adopta, en canvi, la tercera persona impersonal i fa aparèixer dos personatges: la Psiquiatra dels Morts i el mort que no vol acceptar la seva nova condició. Aquest apropament al punt de vista del cadàver arriba al seu punt més extrem a «Amb els de les cambres frigorífiques del tanatori» quan el jo poètic adopta la fesomia del mort i pren també la veu dels altres morts que l'acompanyen.

En aquest ritual de la mort hi apareixen també la maquilladora dels morts, les ploraneres del tanatori, el cementiri i també les dones de la família que venen a rescatar-la enfundades en els seus guants de plàstic rosa. «Anava bruta de mort fins a la sola», però saber-se baula i germana es farà possible el «Rescat».

3. ICTIOSAURE

3.1 La metàfora de l'ictiosaure

Després de la publicació d'*El guant de plàstic rosa*, Dolors Miquel va publicar l'antologia *Heavy Miquel* (2018) on recollia un centenar de poemes de diferents etapes vitals en els quals explorava la vena social d'una manera molt diferent a com havia fet en l'obra immediatament anterior. *Ictiosaure* (2019) serà, en canvi, el llibre que recull el testimoni del *Guant* en tant que comparteix amb aquest, no només l'estructura formal de versos llargs i el fet que s'hagin gestat en un ample període de temps, sinó sobretot un sentit de llibre unitari amb un tema greu. Ara bé, si amb *El guant de plàstic rosa* l'autora reconeixia que es tractava d'un llibre «coral», de múltiples veus, *Ictiosaure* sembla estar molt més lligat a l'experiència individual i, per això, se'ns presenta sovint més codificat.

La primera mostra d'aquesta voluntat de reflectir la vivència pròpia, la trobam en la incorporació de localitzadors geogràfics al final de moltes de les composicions. Aquests localitzadors ens proposen un itinerari espacial, real i proper, en una història de dolor i horror que es conjuga amb la normalitat dels fets quotidians de qualsevol llar.

Les imatges antitètiques que ja emergien al *Guant* —a «Visió de corb», per exemple, ja ens proposava la paradoxa de passar-se la vida menjant morts per arribar a ser un mort, però ens en parlava des d'una perspectiva afirmativa d'aliment, vida i bellesa— prenen a *Ictiosaure* una dimensió encara més esfereïdora. Bellesa, mort i violència són cares diferents d'una mateixa realitat que s'expressa en aquest aquests poemes, com ja se'ns anuncia en la cita d'«Aline Borough» que encapçala el recull: «les teves ferides van esclatar en flors bellíssimes».

La connexió amb aquell llibre anterior no es limita, però, en la utilització d'uns mecanismes i recursos semblants, com és la contraposició d'elements dicotòmics o els jocs lingüístic. A nivell temàtic, en aquell poemari, ja hi apareixia la idea dels animals extingits com a mostra vivent de la mort en vida. En el poema «Animals extingits»

ens ofereix una llista llarguíssima de noms d'animals que ja no existeixen, que han esdevingut «noms buits», però que romanen com a fòssils en el present: «Traspassen el visible i l'invisible. Ni viuen ni moren. Ja no són ni una cosa ni l'altra».

3.2 Unes notes de lectura

A diferència del que ocorria a *El guant de plàstic rosa*, en aquest cas, el poemari s'estructura en tres parts clarament diferenciades, assenyalades amb els epígrafs «Roses», «Cor» i «Ossos», que es corresponen amb tres blocs temàtics d'una certa independència.

I Roses

La utilització de la imatge de la rosa com a element dicotòmic —la bellesa del pètal i el dolor que produeix l'espina en la cita de Iorgos Seferis— és emprada com a punt de partida per fer emergir els records del passat: la infantesa, la família, les primeres pèrdues... Aquesta figura apareix per primera vegada en un «edifici abandonat de Lleida», en el poema «Rosa a l'església». En aquesta composició el jo poètic aboca a la flor que viu en la soledat de l'església sota el «cadàver d'un arbre» els desitjos que potser hauria volgut pel seu jo del passat: que brosti l'arbre, s'ompli l'església, hi juguin els nens, s'escampi l'angoixa...

La retrospectiva cap al passat d'aquesta veu poètica es remunta a la seva naixença. A «Jove parella» el jo poètic s'identifica amb l'infant d'un any que mira des del seu bres com uns pares joves, pobres i preocupats davant el plor del nadó, l'observen i s'hi apropen.

Les mans dels pares, aquests dos joves de mirada amorosida, varen ser les que la portaren a aquest món incomprensible. L'arribada a «La realitat», que ens diu que no és més que una quimera, es produeix després de la «Invocació» del germà que va néixer «amb l'alè de la mort a la templa» i que li va ser arrencat. El jo poètic arriba al món «sense saber com moure-m'hi [s'hi]» ni com penetrar-hi i, en aquesta realitat, no hi trobarà més que la cruesa d'un destí que ens aguaita des

de la infantesa: «i allí mateix els esperaven la bogeria, la pobresa, la soledat, la malaltia, la ruïna, la maldat, la pèrdua [...]» («Els nens i les bèsties») o l'aixada que haurà de portar a l'esquena fins que arribi el seu òbit («Infant amb aixada»).

Els poemes «Roses», «Besavis» i «Corsdepardal» ens presenten un altre retall més de l'herència familiar: la mort dels quatre germans («Roses»), els besavis que emigraren a la recerca d'una vida millor («Besavis») i les dones de la família («Corsdepardal»). En aquest darrer poema reapareix alguns dels temes que, com ja hem avançat, s'anuncien a *El guant de plàstic rosa*: la idea que vivim a despeses dels altres, de viure gràcies a l'aliment d'un altre ésser que ha mort — «i així per la mort no moríem» ens diu aquí — i també aquesta visió de les dones de la família que, si allà arribaven enfundades en guants de plàstic rosa al rescat del jo poètic, aquí tenen també una funció nodridora i reproductora: «apedaçaven llençols com apedaçaven vides», «s'obrien de cames i eren fecundades, llaurades, semades, adobades, posseïdes, deixaven que un nou ésser les habités».

La cruesa amb què és tractada la infantesa en aquests poemes no es limita només a presentar-nos infants que estan abocats a un destí fatal com la mort o una vida de penúries. També apareixen, en poemes com «Canoa» i «Àpat» els infants que mai no arriben a néixer amb la repetició de la comparació dels ossos dels bebès amb tiges que encara no han florit.

Un dels poemes que tanca aquest bloc és «El caçador». Un composició enigmàtica que retrata «la història de la nena que tornava cap a casa cada dia pel mateix camí», que s'endinsa al bosc «com en un ventre». Un bosc conegut, però no per això exempt de perills als ulls dels pares que esperen «la virginitat intacta» amb el record «del germà no nascut» que tanmateix truca sempre a la porta.

II Cor

El cor que no ha cessat de bategar de la cita de Plath anuncia la presentació d'una relació «amorosa» tortuosa i escruixidora. Els efectes del maltractament en aquesta relació de parella es traslladen a ni-

vell poètic amb recursos de despersonalització del jo: l'individu que es mira des de fora i no reconeix la imatge que li retorna el mirall. Aquest bloc conté, sens dubte, els poemes més esfereïdors i punyents de tot el recull, no només per la temàtica tractada sinó, especialment, per la cruesa de les imatges que se'ns presenten.

El primer poema, «Mudesa», esdevé el preparatori del drama a què estam a punt d'assistir. En aquests versos el jo queda diluït en la primera persona del plural amb la presentació del «nosaltres» d'una parella que es parla sense dir res («no ho vas dir», «no ho vaig dir»), amb un llenguatge fet de gestos i mirades però mancat de paraules. Després d'aquest prefaci, a «Al cor del maltractador», el jo poètic s'endinsa en les entranyes del maltractador, li travessa la pell fins arribar, travessa la seva pell i les seves venes, «les fèrries cadenes d'aminoàcid» fins arribar al seu cor. Es tracta d'un acte d'empoderament en què el jo s'erigeix amb els díficils temporals i espacials «ara i aquí» per a afirmar-se com a «donzella» i com a «drac» perquè «no hi ha més lloc per a la mentida».

Aquest acte d'empoderament troba la seva continuació a «Aurora boreal»: «Sé que en sortiré més forta». I en té tota la certesa perquè, de la mateixa manera que a *El guant de plàstic rosa* el servei de recollida va trobar més d'un mort a l'aigüera, ara el jo poètic ens explica que aquesta experiència d'ara ja l'ha viscuda amb un altre home. La certesa inicial, però, dona pas ben aviat a un moment de paràlisi i mudesa. Com en el poema «Cita amb el fred» d'aquell altre poemari, els «amants» es troben en un bar de la mateixa ciutat. «Tu i ell no us coneixíeu» i, tanmateix, cap dels dos no va veure que ella va fugir per sempre sense moure's. «El cos no va marxar i la boca no ho va dir», però la seva ànima ja no hi era. Era tan lluny que ni tan sols ella podia sentir-la: «[e]ra com veure el món des de l'altra banda del món», «braços i cames no em pertanyien», «no tenia cap poder en les seves decisions»... I, per molt que desitjava tornar i sagnar i fer(-se) mal i cridar, el retorn era impossible.

Així com en el primer poema del bloc la veu enunciativa es formulava a través del correlat objectiu «érem dues barques tretes a la sorra, sota el sol», a «Marea negra» el jo poètic s'identifica amb

«aquell lloc», davant la costa dels coralls, on el tu poètic (el maltractador) es va embarrancar. En aquell moment, ella ja albirava el desastre, l'horror que ocorreria i agonitzava també, però ho feia immòbil, des d'aquesta paràlisi que ja hem apuntat en el poema anterior perquè «No sabia cap a on córrer», «no tenia cap a on córrer». Un immobilisme que trobam també en el poema «No hagués hagut», en què el jo poètic ens relata tot allò que no hauria d'haver fet: «[p]erò sóc així, vaig fins on la mà de l'assassí i l'agafo i la miro per si té totes les falanges», de la mateixa manera que de nena tampoc no veia el perill del caçador rere les ombres del bosc.

«Llegia Wittgestein quan em va començar a pegar» sentència el següent poema. Una frase lapidària i punyent que fa palesa la conjunció entre allò domèstic i quotidià i la violència. Davant uns fets que defugen tota lògica, que no s'expliquen per cap proposició sinó per l'animalitat, el jo poètic ens explica com continua presa en un estat de negació en què el dolor és un procés intern sense sortida.

El caçador-maltractador-assassí es nominalitza com a «Déu» en el poema «Marit»: «Ara Déu s'aixeca del sofà» i, en aquest acte de quotidianitat extrema ens trobam amb la descripció d'una violació ferotge i la constatació de la infertilitat de l'acte. El «marit-trepant» forada amb fúria el seu «sexe-protector» / «sexe-bressol» / «sexe-invicta», un sexe, però, que és estèril a les mans brutes del depredador. L'expressió de la distorsió o despersonalització del jo poètic que hem anat esmentant al llarg del comentari de tota aquesta part és represa a la part final del poema i també, i de manera més extrema, a «Escena del crim». La realitat violenta supera els límits del llenguatge i de comprensió que podien haver sustentat en qualque moment del passat el jo poètic. Tot esdevé, de sobte, «raríssim i fosc» i el jo arriba a ser capaç d'allò inimaginable, travessar l'escena del crim i observar el seu propi cos mort.

III Ossos

Els versos que apareixen sota aquest darrer epígraf tenen un vessant molt més simbòlic i críptic. En aquesta secció s'explora la idea del

fòssil com a testimoni d'un passat en el present, d'una existència en la inexistència que, molt subtilment, ja havia aparegut, com hem asenyala anteriorment, a *El guant de plàstic rosa*. Aquí, però, aquesta reflexió agafa la fesomia de desig quan a «Ictiosaure» ens trobam amb l'intent de convertir la mare morta en un «futur ictiosaure» o quan ella mateixa ens diu ser «bosc prehistòric d'animals extints», o l'animal «que s'aixeca trencant el silenci del bosc prehistòric» («Parlant amb la mare»).

En la resta de poemes s'hi reprenen conceptes que ja ha desenvolupat en seccions anteriors com són la infertilitat —en aquest cas, des del punt de vista del progenitor a «Pare deia que»—, la mort, el record o, en darrer lloc, l'escriptura poètica. En aquest darrer sentit convé destacar que, a «Posseïda», l'exercici de distanciament del jo poètic que ja havíem apuntat abans, es constata amb la descoberta que la veu que ens ha estat parlant i s'ha enfonsat «en un abisme tan profund» no és la seva. Hi ha un personatge desconegut que «parla a través de mi [d'ella]», que «té en préstec la meua [seua] boca» que no sap ni sabrà mai qui és, però que sap que «és més jo que jo».

El vers que tanca el poemari «Ja no escric per a les ànimes humanes» ha estat interpretat per la crítica com un índex de la fatiga de l'escriptora que, en altres ocasions, ja havia expressat que estava cansada d'escriure. Siguin o no aquests darrers versos un adéu real de la poeta, el que palesen és que *Ictiosaure* és un exercici de despul·lament, d'«obrir-se el ventre» i saltar «amb els suïcides», de pouar en les fondàries de l'ésser i transgredir límits, que ens interpel·la com a lectors i ens convida a la reflexió.

4. *SUTURA*, UN FINAL DE TRAJECTE?

Després de la publicació i la bona acollida d'*Ictiosaure*, l'any 2021 Dolors Miquel retorna a les llibreries amb un volum que replega poemes ja publicats a *Haikús del camioner*, *Mos de gat*, *Missa pagesa*, *La flor invisible*, *La dona que mirava la tele*, *Aioç*, *Heavy Mikel*, *Ver7s d'ela terra*, *El guant de plàstic rosa* i *Ictiosaure* i una vint-

na de textos nous: l'apartat «Enciam» i una desena de poemes més. L'antologia se'ns presenta, a més, emmarcada per dos textos teòrics prou extensos que ens ofereixen una lectura crítica i personal del volum que el lector té entre mans: «Les andròmines i el bosc», d'Ingrid Guardiola i el postfaci «La natura no havia pensat en l'amor», d'Àngels Moreno.

La lectura que ens proposa Miquel en aquesta autoantologia és molt interessant a nivell conceptual per diversos motius. En primer lloc, perquè suposa una relectura i una recontextualització dels poemes que ja havien aparegut publicats anteriorment. Hem de tenir en compte que els llibres de Miquel no són reculls de poemes esparsos, sinó que són composicions que tenen un sentit unitari dins el llibre. Per tant, el fet que a *Sutura* els despregui del seu context inicial i els resitui en un altre lloc suposa noves lectures i aporta nous significats a aquests textos. Tot i que potser no distin gaire del «sentit original» en què vàrem poder llegir els poemes per primera vegada, el fet que apareguin devora de composicions diferents ens proposa, si més no, nous matisos de lectura. En segon lloc, és també ressenyable el fet que no se'ns indiqui la procedència original de cadascun dels poemes. A *Sutura* aquell marc primigeni sembla que ja no té importància, la lectura que se'ns proposa és una lectura sense marques dels llibres anteriors. No importa quan ni en quin volum varen ser publicats cadascun dels poemes, sinó el nou lloc que ocupen i la nova proposta de lectura que ens ofereixen. Tant un motiu com l'altre, constaten que l'autora, en aquest exercici antològic, ha volgut revisar la seva pròpia obra poètica per establir un nou itinerari de lectura a partir d'uns eixos principals, blocs temàtics o calaixos.

El fet que triï *Sutura* com a títol d'aquesta antologia és també tota una declaració d'intencions. D'una banda, per la doble significació de «cosidura» i «membrana» que ens apunta a aquesta idea de lligar textos de procedències i moments vitals diferents i d'articular-los. I, de l'altra, perquè no hem d'oblidar que els darrers versos seus que havíem llegit, a *Ictiosaure*, ens presentaven la ferida sagnant que s'havia fet al ventre i des d'on havien rajat tots els versos. Ara, serà suficient *Sutura* aquesta antologia per a cosir la nafra que obre a punyals

el doll poètic? Què implica que el poema «Ja no escric per a les ànimes humanes» torni a ser el que clou el llibre?

5. LA DARRERA POESIA DE «DOLORS» MIQUEL?

L'anunci d'aquest final de trajecte ha traspassat el discurs poètic. Miquel, en múltiples entrevistes concedides arran de la publicació d'*Ictiosaure*, començà a fer avinent que ja s'havia cansat d'escriure llibres de poesia i de participar en una indústria editorial que fagocita novetats. Amb la publicació de *Sutura*, aquest mateix any, l'anunci torna a aparèixer en ferm i ha anat acompanyat d'un gest simbòlic, el canvi de nom als perfils de la xarxes socials. La poeta lleidatana ja no vol ser «Dolors», sinó «Lola» i aquest serà el nom que l'acompanyarà en aquesta nova etapa. Deslligar la figura de Dolors/Lola Miquel de la poesia és quelcom difícil d'imaginar si tenim en compte, com ens ha explicat sempre, tant des dels seus versos com recitals i entrevistes, que la poesia li és intrínseca a la vida. Quin caire prendrà, doncs, aquest nou tombants de la seva trajectòria? Un altre tipus d'escriptura? El conreu d'un nou gènere?

Sigui quina sigui la resposta a aquestes preguntes, la nostra tasca no és ara fer de bruijots. Si aquesta és la seva darrera poesia, només el temps ho dirà. De moment, tenim davant una obra extensa i intensa que encara ens interpel·la i reclama noves lectures crítiques.

BIBLIOGRAFIA

- MIQUEL, Dolors (2021). *Sutura*. Lleida: Pagès.
- (2019). *Ictiosaure*. Barcelona: Edicions 62.
 - (2017a). «No vull fer mal, quan escric: és l'únic que tinc clar» [entrevistada per Jordi Nopca]. *Ara Llegim*, 11 de març, p. 46.
 - (2017b). «Només ens enfrontem a les coses per necessitat o per curiositat» [entrevistada per Pere Antoni Pons]. *El Temps*, 14 de març, p. 71.
 - (2016). *El guant de plàstic rosa*. Barcelona: Edicions 62.

- (2009). «Sobre la poesia i la meva poesia». *Els Marges*, 87, p. 8-12.
- RIBA, Caterina (2017). «Des de la perifèria del discurs: Maria Mercè Marçal i Dolors Miquel». *Caplletra*, 62, p. 15-35.

NOTES DE LA REDACCIÓ

István ÁGH (hong. ÁGH István; nom de naixement: NAGY István, Iszkáz, 1938). Estudià a l'institut de batxillerat de Tapolca, ciutat pròxima al seu poble natal, al comtat de Veszprém. El 1961 va obtenir el diploma de professor d'ensenyament secundari en llengua i literatura hongaresa i un diploma en biblioteconomia a la Universitat Eötvös Loránd de Budapest. Bibliotecari, després editor i col·laborador de diverses revistes, i en els períodes intermedis escriptor independent. Com a prosista, és autor de notes, diaris, escrits sociològics, fulletons, crítiques, retrats i obres autobiogràfiques que també aporten llum sobre la figura del seu germà gran, el destacat poeta László Nagy (1925-1978). És traductor de poemes en llengües eslaves i finoúgriques. Membre de l'Acadèmia Hongaresa de les Arts, amb seu a Budapest, des del 1992.

Imre József BALÁZS (hong. BALÁZS Imre József, Székelyudvarhely, en romanès, Odorheiu Secuiesc, 1976). Es va llicenciar el 1998 a la Universitat Babeş-Bolyai de Kolozsvár (Cluj) en filologia hongaresa i anglesa. Des de llavors imparteix classes (actualment com a professor titular) al Departament d'Estudis Literaris Hongaresos de la mateixa Universitat. És figura important a l'actual vida literària transsilvana. Des del 1996 publica regularment poemes, crítica literària i estudis. A partir del 1999 és editor, entre el 2008 i el 2012, redactor en cap, des del 2013 subdirector en cap de la revista *Korunk* ('El nostre temps') de Kolozsvár.

Károly BARI (hong. BARI Károly, Bükkaranyos, 1952). Va néixer en una família gitana amb set fills en un petit poble de muntanya del comtat de Borsod. Feu estudis de batxillerat a Miskolc, capital del comtat. Posteriorment, va estudiar a l'Escola d'Arts Dramàtiques de Budapest i a la Facultat de Lletres de la Universitat Kossuth Lajos de Debrecen. Era encara estudiant de batxillerat quan, el 1970, va publicar el seu primer volum de poesies amb un èxit aclaparador, en dues edicions successives. A causa dels seus poemes de contingut polític, va ser deportat a mitjan anys 70 i emprisonat en una de les presons més estrictes del règim comunista d'Hongria. Després del seu alliberament va haver de viure durant anys allunyat de la societat, però pintava, es dedicava a la investigació del folklore gitano, feia traduccions literàries de poesia estrangera contemporània, així com de tradicions populars líriques i èpiques gitanes. Tot i que de vegades semblava pràcticament silenciada com a poeta, els seus poemes apareixien regularment en revistes de fora del país i en antologies en llengües estrangeres. Els seus volums independents foren publicats en italià, francès, holandès, anglès i alemany. El seu recull de 2019, *L'adopció de la immobilitat* ('A mozdulatlanság örökbefogadása'), resumeix 54 anys creatius (1966-2018): poemes, escrits en prosa i obres d'art. El poeta, que actualment pateix una greu malaltia, des del 2019 és membre de l'Acadèmia Széchenyi de Lletres i Arts, amb seu a Budapest.

Krisztián BIRÓ (hong. BIRÓ Krisztián, Miskolc, 1994). Va passar la seva infantesa a Kurityán, petit poble allunyat de Budapest, des d'on anava cada dia a l'escola secundària de Miskolc, capital del comtat. Actualment és estudiant de filologia hongaresa a la Universitat Eötvös Loránd de Budapest, i alhora fa de cambrer i de dependent de comerç. Publica en revistes i antologies des del 2012; el seu primer volum va sortir el 2020.

Zoltán CSEHY (hong. CSEHY Zoltán, Pozsony, en eslovac, Bratislava, 1973). Es va llicenciar el 1998 a la Universitat Comenius de Bratislava (eslov. Univerzita Komenského v Bratislave) en hongarès i en llatí. Va obtenir el títol de doctor a la Universitat Eötvös Loránd de Budapest, amb una tesi sobre Antonio Beccadelli. Actualment és docent de la Universitat Comenius. Viu amb la seva família a Dunaszerdahely (en eslovac, Dunajská Streda). La seva esposa, Anikó Polgár, és també poeta, historiadora de la literatura i traductora. Csehy és un poeta prolífic que també té moltes traduccions literàries publicades, principalment del llatí. És força actiu com a historiador de la literatura i la seva obra crítica és important. Ha dedicat estudis a la història i l'aparició de l'erotografia i als fenòmens de la literatura moderna queer. Els seus escrits sobre música han aparegut principalment a la revista *Új Szó* ('Paraula Nova') de Pozsony. Va ser diverses vegades editor de la importantíssima revista literària hongaresa d'Eslovàquia (hong. Felvidék, 'Terres Altes') *Kalligram*. El seu treball com a organitzador de la vida literària i com a formador de joves talents és únic no només en la literatura minoritària d'Eslovàquia.

Balázs DÉRI (hong. DÉRI Balázs, Kargala, pedania d'Orgovány, 1954). Musicòleg, filòleg clàssic, iranòleg, medievalista, catalanòfil, traductor, catedràtic de la Universitat Eötvös Loránd, Budapest, antic cap dels Departaments de Llatí i d'Estudis Religiosos, respectivament. És investigador de grau superior de l'Institut de Musicologia del Centre de Recerques de les Humanitats de la Xarxa de Recerques Eötvös Loránd.

András DUMA-ISTVÁN (hong. DUMA-ISTVÁN András, Klézse, en romanès, Cleja, 1955). Poeta i escriptor autodidacte, organitzador cultural txango-hongarès (hong. csángómagyar) de Moldva (o sigui, la zona de Moldàvia que pertany a Romania). Va aprendre l'hongarès espontàniament, a la casa pairal, però no tenia coneixements de lectura i escriptura en la seva llengua materna fins a l'edat adulta, quan els va adquirir tot sol, a base de devocionaris vells. Després dels estudis de batxillerat, realitzats en romanès, va ser obrer siderúrgic. Més tard, ja sense feina, va tornar a la casa de Klézse, una de les poblacions més grans habitades per txangos. La seva obra, escrita en dialecte, és arcaica i ben original sigui en llenguatge, sigui en enfocament. És un dels iniciadors de la lluita d'aquesta minoria hongaresa oprimida (que vivia des de sempre fora de l'Estat hongarès, més enllà dels Carpats) per l'ensenyament de la llengua materna. És un dels fundadors de l'Associació dels Txango-Hongare-

sos de Moldàvia. Des del 1998 edita una revista bilingüe (en hongarès i en romanès) titulada *Mi magunkról-Noi Despre Noi* ('Nosaltres sobre nosaltres mateixos').

Győző FERENCZ (hong. FERENCZ Győző, Budapest, 1954). És llicenciat (1978) en hongarès i en anglès per la Universitat Eötvös Loránd de Budapest. Va ensenyar en una escola secundària (1978-1987), i (en part paral·lelament) va ser editor a l'editorial Európa, especialitzada en literatures estrangeres (1982-1993). Del 1983 al 2020 va ensenyar literatures de llengua anglesa a la mateixa Universitat Eötvös Loránd (2005-2009, cap de departament; des del 2014, catedràtic). El seu primer llibre de poesia es va publicar el 1981. També ha realitzat una activitat destacada com a traductor, editor de revistes i historiador de la literatura, principalment en el camp de la lírica hongaresa, anglesa, irlandesa i nord-americana del segle XX. És membre de l'Acadèmia Széchenyi de Lletres i Arts, amb seu a Budapest (2004) i des del 2009 n'és el president executiu.

Ágnes GERGELY (hong. GERGELY Ágnes, Endrőd, 1933). La pau i la seguretat familiar de la seva infantesa, viscuda al camp, van ser destrossades per la Segona Guerra Mundial i la persecució dels jueus. El 1957 es va llicenciar en filologia hongaresa i anglesa a la Universitat Eötvös Loránd de Budapest. Va ensenyar com a professora de secundària fins al 1963, després va ser periodista a la Ràdio Hongaresa i editora d'una revista literària fins al 1973. Posteriorment, fou editora a l'editorial Szépirodalmi i, entre 1977 i 1988, va treballar a la redacció de la revista *Nagyvilág* ('Gran món'), especialitzada en literatures estrangeres. Des del 1988 viu dels seus escrits. Poeta prolífica, novel·lista, escriptora de memòries. És una gran traductora de diversos gèneres de les literatures britànica, nord-americana i africana. Les seves obres han estat publicades en diverses llengües estrangeres. És membre de l'Acadèmia Széchenyi de Lletres i Arts, amb seu a Budapest (1998).

Eve HORVÁTH (hong. HORVÁTH Eve, pseudònim, Nagykanizsa, 1984). Als vint anys es va traslladar a Budapest, i després va treballar a Àustria i a Anglaterra. El 2019 es va graduar en llengua i literatura hongareses i escriptura creativa. El seu primer volum es va publicar el 2019.

Flóra IMRE (hong. IMRE Flóra, Budapest, 1960). És llicenciada en hongarès, llatí i grec per la Universitat Eötvös Loránd de Budapest. Des de 1985 és professora de llatí i d'hongarès a l'institut de batxillerat Eötvös József, al centre de Budapest. És doctora en filologia clàssica (2021). Des del 2007 és membre de l'Acadèmia Széchenyi de Lletres i Arts, amb seu a Budapest, i des del 2009 en presideix el Departament de Literatura. Els seus poemes es publiquen des del 1983.

Péter KÁNTOR (hong. KÁNTOR Péter, Budapest, 1949-2021). Es va llicenciar en filologia anglesa i russa, posteriorment en llengua i literatura hongareses a la Facultat de Lletres de la Universitat Eötvös Loránd de Budapest. Des dels anys vuitanta fins al

2000 va treballar com a editor literari en dues revistes de renom; a partir de llavors va ser un poeta autònom. Publicava poemes des dels anys setanta. Tradueix poesia i prosa de l'anglès i del rus. Era membre de l'Acadèmia Széchenyi de Lletres i Arts, amb seu a Budapest.

István KEMÉNY (hong. KEMÉNY István, Budapest, 1961). Es va llicenciar en hongarès i història a la Universitat Eötvös Loránd de Budapest (1990). Entre 1984 i 2018 va publicar dotze volums de poesia, dues novel·les, a més de fulletons, drames i diàlegs per a sèries de televisió.

Balázs KERBER (hong. KERBER Balázs, Budapest, 1990). Després de l'institut de batxillerat Eötvös József, al centre de Budapest, va estudiar filologia clàssica i italiana a la Universitat Eötvös Loránd de Budapest. Actualment hi és estudiant del programa de doctorat en italianística. Ha publicat dos volums de poesia (2014, 2019). La relació creativa amb János Marno és important per a ell.

László LATOR (hong. LATOR László, Tiszasásvár, 1927). El seu petit poble natal, habitat per hongaresos i rutens, va formar part del Regne d'Hongria fins al 1920 i en 1938/39, de Txecoslovàquia entre 1920 i 1938/39, de la Unió Soviètica entre 1944 i 1991 i d'Ucraïna a partir del 1991. Entre 1947-1951 es va llicenciar en hongarès i alemany a la predecessora de la Universitat Eötvös Loránd de Budapest. Del 1950 al 1955 va ser professor a l'institut de batxillerat de la ciutat de Körmend (comtat de Vas). El 1955 va començar a treballar com a lector a l'Editorial Európa, especialitzada en literatures estrangeres i, més tard, fins a la seva jubilació, va ser-hi el redactor en cap. Fins fa poc, va ser el «rostre» dels programes literaris de la ràdio i de la televisió hongareses com a editor o participant. És traductor i assagista important. És membre fundador de l'Acadèmia Széchenyi de Lletres i Arts, amb seu a Budapest (1992), de la qual fou president executiu del 1998 al 2008.

Sebestyén MAKÁRY (hong. MAKÁRY Sebestyén, Budapest, 1992). Viu a Vác, a prop de Budapest, on treballa de llenyataire. Està finalitzant els seus estudis de llengua i literatura hongareses i d'història a la Universitat Eötvös Loránd de Budapest. És membre del grup literari Szerdai Szalon ('Saló de dimecres'). El seu primer volum de poemes es va publicar el 2021.

Béla MARKÓ (hong. MARKÓ Béla, Kézdivásárhely, en romanès, Târgu Secuiesc, Romania, 1951). Poeta i prosista hongarès de Transsilvània, editor, polític. És llicenciat en filologia hongaresa i francesa per la Facultat de Lletres de la Universitat Babeş-Bolyai de Kolozsvár (en romanès, Cluj-Napoca). Entre 1976 i 1989 va editar la revista literària *Igaz Szó* ('Paraula Veritable') i, del 1989 al 2005, la *Látó* ('Vident'), publicades a Marosvásárhely (en romanès, Târgu Mureş). Després dels canvis del 1989 (fi de la dictadura de Ceauşescu), es va dedicar activament a la política. Del 1991 al 2016 fou membre del Senat romanès on va exercir diverses

funcions. Entre 1993 i 2011 presidia l'Aliança Democràtica Hongaresa de Romania (RMDSZ), el partit polític més important dels hongaresos a Transsilvània. Del 2004 al 2007 i del 2009 al 2012 fou vice-primer ministre del govern romanès. A partir de 2016 és un feliç poeta a temps complet. Ha publicat més de 40 volums, la majoria de poemes. És membre honorari (estranger) de l'Acadèmia Széchenyi de Lletres i Arts, amb seu a Budapest.

János MARNO (hong. MARNO János, Budapest, 1949). Va realitzar els seus estudis secundaris entre 1963 i 1968 a l'institut de batxillerat benedictí de Pannonhalma i al dels franciscans d'Esztergom. Entre 1967 i 1980 va fer d'obrer especialitzat, enquestador, peó, figurant. Escrigué des del 1968. Les revistes literàries publiquen poemes seus a partir de 1980. Del 1980 al 1986 va ser autònom. Del 1986 al 1989 va treballar com a editor de la revista *Nagyvilág* ('Gran món'), especialitzada en literatures estrangeres. Entre 1989 i 1991 fou responsable de la secció literària de la revista catòlica *Igen* ('Sí'). És important també la seva activitat traductora (va traduir, entre d'altres autors, Paul Celan).

Zoltán NÉMETH (hong. NÉMETH Zoltán, Érsekújvár, en eslovac, Nové Zámky, 1970). El 1993 es va llicenciar en hongarès i història a la Universitat Comenius de Pozsony (eslov. Univerzita Komenského v Bratislave), on es va doctorar el 2014. Primer va ensenyar com a mestre d'escola, després fou docent a la Universitat Comenius, des d'on va passar al Departament d'Estudis Hongaresos de la Universitat Béla Mátyás de Besztercebánya (en eslovac, Banská Bystrica). Des del 2013 és professor titular a l'Institut de Lingüística i Literatura Hongareses de la Universitat Filòsof Konstantin de Nyitra (en eslovac, Nitra). Conrea un ampli camp de recerca, que inclou literatura hongaresa contemporània, literatura jove hongaresa i centreeuropea, literatura hongaresa fora de les fronteres d'Hongria. Els seus poemes han aparegut en revistes de l'àrea lingüística hongaresa i en set volums independents. Després d'editar altres revistes, des del 2017 és editor de la revista literària i crítica *Irodalmi Szemle* ('Revista Literària') a la capital d'Eslovàquia. Des del 1993 es dedica també a la traducció (tradueix literatura txeca, eslovaca, anglesa i alemanya).

Imre ORAVECZ (hong. ORAVECZ Imre, Szajla, 1943). Va néixer en un petit poble de les muntanyes de Mátra, i hi va tornar ja gran. Es va llicenciar en filologia hongaresa i alemanya a la Universitat Kossuth Lajos de Debrecen el 1967. Entre 1968-1973 no va poder trobar feina com a professor per motius polítics. Per la mateixa raó, entre 1962 i 1975 les revistes hongareses tampoc no publicaven els seus poemes. El seu primer volum de poesia, publicat el 1972, va produir un gran impacte malgrat sortir censurat. Va emigrar il·legalment tres vegades, però sempre va tornar. El 1972 (després de París, Londres) va ser becari del programa internacional d'escriptura el 1973 a Iowa City, Estats Units d'Amèrica. Va tornar a Hongria a finals d'aquell any. El 1974 esdevingué professor associat a l'Institut de Llengües Estrangeres de

la Universitat Marx Károly de Ciències Econòmiques. Va emigrar per segona vegada el 1976: es matriculà a la Universitat d'Illinois a Chicago com a estudiant de lingüística i d'antropologia cultural. Va tornar a casa aviat. Entre 1982 i 1984 va col·laborar en una revista. El seu tercer volum de poemes, *A hopik könyve* ('El llibre dels hopis') fou publicat el 1983. Del 1985 al 1986, va ser professor Fulbright a la Universitat de Califòrnia, on feia classes sobre poesia anglesa i lírica alemanya moderna. Va fer excursions pels estats del sud-oest amb el seu fill. El 1988 estava decidit a emigrar per tercera vegada (després de la seva estada com a becari a Berlín), però va tornar a casa esperançant pel canvi de règim. El 1990 el van designar membre del consell assessor de József Antall, cap del primer govern democràtic. De 1991 a 1993, va col·laborar amb diaris. De 1995 a 2005 va ensenyar literatura alemanya i cultura primitiva americana al campus de Piliscsaba de la Universitat Catòlica Pázmány Péter. Les seves tres grans novel·les, centrades en el seu poble natal, van sortir entre 2007 i 2018. És membre numerari de l'Acadèmia Hongaresa de les Arts (2013).

Zsuzsa RAKOVSKY (hong. RAKOVSKY Zsuzsa, Sopron, 1950). El 1975 es va diplomar de professora d'hongarès i d'anglès a la Universitat Eötvös Loránd de Budapest. Després de fer de bibliotecària i editora, és escriptora autònoma des del 1987. Destaca la seva activitat traductora, amb més de quaranta volums traduïts de l'anglès. Els seus reculls de poesia es publiquen des del 1981 i les seves novel·les des del 2002. El 2003 va tornar a viure a la seva ciutat natal, pròxima a la frontera austríaca, on havia viscut fins acabar els estudis de batxillerat. És membre de l'Acadèmia Széchenyi de Lletres i Arts, amb seu a Budapest.

János ROSMER (hong. ROSMER János, pseudònim). Aquest poeta, autor de poemes de temàtica homoeròtica que van provocar el màxim ressò en la literatura hongaresa contemporània, no ha revelat la seva identitat.

Márton SIMON (hong. SIMON Márton, Kalocsa, 1984). Entre 2002 i 2007 va ser estudiant d'estètica i de comunicació a la Universitat Catòlica Pázmány Péter (Budapest) i el 2015 es va llicenciar en japonès a la Universitat Reformada Károli Gáspár, de la mateixa ciutat. Publica poemes des del 2004. És considerat una figura destacada de la poesia *slam* hongaresa. El seu primer volum (*Dalok a magaföldszintről*, 'Cançons de l'entresol', 2014), que fou seguit per dos més fins al 2018, es va publicar en una segona edició el mateix 2014, cosa inusual a Hongria. Els seus poemes han estat traduïts a diversos idiomes. Treballa com a traductor, editor, organitzador de programes i redactor.

Balázs SZÁLINGER (hong. SZÁLINGER Balázs, Keszthely, 1978). A la seva infantesa va viure al poble d'Alsópáhok (comtat de Zala). Els seus estudis de batxillerat, els va fer a Kaposvár i a Keszthely. Va estudiar dret a la Universitat Reformada Károli Gáspár de Budapest, després a Kecskemét. A la Universitat de Pécs va fer estudis de

llengua i literatura hongareses. El 2001 es va llicenciar en organització cultural a la Universitat Eötvös Loránd de Budapest. Als anys 2000-2001 va viure a Nagyváradi (en romanès, Oradea) i el 2010 a Kolozsvár (en romanès, Cluj), atret per la revista i el taller creatiu *Előretolt helyőrség* ('Guarnició avançada'). Des del 2012 fins a finals del 2017 va ser redactor en cap de la revista *Hévíz* de Keszthely. Actualment viu a Keszthely amb la seva família. Escriu poemes, epopeies poètiques (un gènere fa temps absent de la poesia hongaresa) i obres escèniques.

Zsuzsa TAKÁCS (hong. TAKÁCS Zsuzsa, Budapest, 1938). El 1963 es llicencià en filologia espanyola i italiana a la Universitat Eötvös Loránd de Budapest. Entre 1964 i 2001 va ensenyar espanyol, història de la diplomàcia i estudis socials a la Universitat Marx Károly (després Universitat d'Economia) de la mateixa ciutat. Del 1990 al 2001 hi fou cap del departament encarregat de l'ensenyament de l'espanyol i del portuguès. El 1995 va obtenir el doctorat en filologia espanyola amb una tesi sobre versions hongareses d'obres de García Lorca realitzades per László Nagy (hong. Nagy László, 1925-1978), destacat poeta d'orientació nacional. El seu primer volum de poesia es va publicar el 1970, seguit, fins al 2018, per tretze volums de poemes, un de mixt i tres en prosa, i un volum d'assaigs. Va traduir de l'italià, espanyol, portuguès, anglès, català (Salvador Espriu) i armeni. Les seves traduccions de Sant Joan de la Creu anaven apareixent des del 1981 fins al 1999. És membre de l'Acadèmia Széchenyi de Lletres i Arts, amb seu a Budapest, des de 2007.

Ottó TOLNAI (hong. TOLNAI Ottó, Magyarkanizsa, en serbi, Kanjiža, 1940). Va fer estudis de batxillerat en hongarès a l'institut de Zenta (en serbi, Senta), a la regió de Voivodina (hong. Vajdaság). Entre 1959 i 1962 va estudiar a la Universitat de Novi Sad (hong. Újvidék) i després a la de Zagreb, especialitzant-se en llengua hongaresa, literatura i filosofia. Publica prosa curta des del 1956 i poesia des del 1960. A partir del 1969 va ser redactor en cap de la revista *Új Symposion* ('Simposi Nou'), un dels òrgans més importants de la literatura hongaresa a Iugoslàvia (Voivodina), càrrec que va haver d'abandonar el 1974 pressionat per la censura iugoslava. Entre 1974 i 1994 va ser editor i crític de belles arts del programa en hongarès de Ràdio Novi Sad. Del 1992 al 2004 va ser redactor en cap d'*Ex Symposion*, publicat a Veszprém (Hongria) com a continuació de la tradició de l'*Új Symposion*. Actualment en presideix el consell editorial. De jove, va viure a Újvidék (en serbi, Novi Sad), i des del 1994 resideix a Palics (en serbi, Palić), prop de Szabadka (en serbi, Subotica), a pocs quilòmetres de la frontera serbohongaresa. Del 1966 al 1990 va ser membre de la Unió d'Escriptors Iugoslaus, i fou l'últim president de l'organització, desapareguda amb la dissolució de l'estat iugoslau. Les obres d'Ottó Tolnai, una de les figures més polifacètiques i més destacades de la literatura hongaresa escrita a Voivodina, han estat traduïdes a l'alemany, al francès i al serbi. Des del 1998 és membre honorari de l'Acadèmia Széchenyi de Lletres i Arts, amb seu a Budapest.

Árpád TÓZSÉR (hong. TÓZSÉR Árpád, Gömörpéterfala, en eslovac, Petrovce, 1935). El 1960 es va diplomar en hongarès i eslovac a l'Escola Superior de Pedagogia de Pozsony (en eslovac, Bratislava). Entre 1960 i 1965 col·laborava amb la revista *A Hét* ('La setmana'). Entre 1965 i 1971 fou un dels editors de la revista *Irodalmi Szemle* ('Revista Literària'), òrgan principal de la literatura hongaresa a Eslovàquia, revista de la qual fou redactor en cap entre 1992 i 1996. Entre 1971 i 1976 va ensenyar al Departament de Llengua i Literatura Hongareses de l'Escola Superior de Pedagogia de Nyitra (en eslovac, Nitra). Del 1976 al 1991 dirigia la redacció literària eslovaca de l'editorial Madách de Pozsony i, després del 2002, va ser-ne editor. Del 1991 al 2002 va ser professor associat a la Universitat Comenius de Pozsony (en eslovac, Univerzita Komenského v Bratislave). Tradueix a l'hongarès literatura txeca, eslovaca, polonesa, russa i francesa. És membre de l'Acadèmia Hongaresa de les Arts, amb seu a Budapest, des del 2005.

Ádám VAJNA (hong. VAJNA Ádám, Budapest, 1994). Després d'estudiar a l'institut de batxillerat de Hévíz, a prop del llac Balaton, va obtenir el títol de màster en estudis escandinaus a la Facultat de Lletres de la Universitat Eötvös Loránd de Budapest, on és doctorand des del 2019. Actualment viu a la capital i a Balatonkecskút. Els seus poemes han aparegut en revistes, i el seu primer volum (*Oda*) és del 2018. Tradueix del noruec. És membre de la redacció de la revista *Hévíz* i de la d'*Észak* ('Nord'), revista d'estudis escandinaus. Edita la revista en línia *Versum*. El poema que publiquem aquí és una versió original autoritzada (sense eventuais retocs proposats pels editors).

Szabolcs VÁRADY (hong. VÁRADY Szabolcs, Budapest, 1943). Es va llicenciar a la Universitat Eötvös Loránd de Budapest com a docent de llengua i literatura hongareses. A partir de 1969 fins a la seva jubilació va treballar a l'editorial Európa, especialitzada en literatures estrangeres. Fou responsable de la secció de poesia de la influent revista literària *Holmi* ('Coses'), des de la seva fundació fins a la seva desaparició (1989-2014). Des del 2004 és membre numerari de l'Acadèmia Széchenyi de Lletres i Arts, amb seu a Budapest.

Tibor ZALÁN (hong. ZALÁN Tibor, Szolnok, 1954). És llicenciat en hongarès i rus per la Facultat de Lletres de la Universitat József Attila de Szeged. Va ser professor d'institut uns anys, més tard fou editor. Actualment és autònom: fa de poeta i de dramaturg, i adapta textos per a la posada en escena. Resideix a Budapest i Békéscsaba. No pertany a grups d'interès polític, professional o organitzatiu.

Kálmán FALUBA (Budapest, 1941). Lingüista, llicenciat en filologia espanyola i italiana, doctor en lingüística romànica. L'any 1971 va introduir l'ensenyament del català a la Universitat Eötvös Loránd de Budapest. És autor, juntament amb Károly Morvay, dels Diccionaris Català-Hongarès i Hongarès-Català, editats per Enciclo-

pèdia Catalana (1990 i 1996). Les versions catalanes dels poemes hongaresos publicats en aquest número de *Reduccions* es basen en les seves traduccions literals.

Carles DACHS (Santa Eugènia de berga, 1987). És llicenciat en Filologia catalana i ha treballat de professor lector de català a la Universitat Eötvös Loránd de Budapest. Ha publicat *Suc de llum* (Premi Joan Duch per a Joves Escriptors, 2010), *A dalt més alt* (Premi Maria Mercè Marçal, 2015) i *Vent a la mà* (Premi Gabriel Ferrater de poesia de Sant Cugat, 2021). És cofundador de la petita col·lecció de *plaquettes* «Els Papers Díscols».

Maria CALLÍS (Girona, 1983) és autora de tres llibres de versos: *Jonàs* (Premi Amadeu Oller per a joves poetes inèdits 2004), *La matinada clara* (2009) i *La ciutat cansada* (Premi Carles Riba 2016).

Joan TODÓ (La Sénia, 1977) recentment ha publicat *La vista als ulls* i *La verda és porta*.

Jordi MAS (Santa Coloma de Queralt, 1972) és professor de llengua i literatura japoneses a la Facultat de Traducció i d'Interpretació de la UAB, on el 2002 va defensar una tesi doctoral sobre els primers haikus catalans (Josep Maria Junoy i Joan Salvat-Papasseit, dues aproximacions a l'haiku, 2004). Ha publicat, entre altres, els volums poètics *Febrer* (2015, premi Vicent Andrés Estellés), *El crit i l'eco* (2016), *La destreal del vespre, l'aixada de l'alba* (2018) i *Brida* (2019). Com a traductor, ha traslladat al català obres japoneses com ara els *Contes d'Ise* (2005), *L'estret camí de l'interior* (Matsuo Bashō, 2012, premi de traducció Vidal Alcover) o *Tres veus lligades a Minase* (Sōgi, Sōchō i Shōhaku, 2017, premi de traducció de poesia Jordi Domènech).

Rosa FONT (Sant Pere Pescador, 1957) recentment he publicat els llibres de poemes *Esquerda* i *Temps el-líptic*.

Jordi CORNUDELLA (Barcelona, 1962). És llicenciat en Filologia clàssica i editor. Ha publicat els llibres de versos *Felí encès* (1995), *El germà de Catul i més coses* (1997) i *Tot Abulcàssim* (2019). També ha publicat assajos i estudis, com *Les bones companyies* (2010), i és traductor de prosa i poesia.

Jordi MARRUGAT (Sabadell, 1978). És doctor en Estudis Hispànics per la Universitat de Sheffield i en Filologia Catalana per la UAB. Té nombrosos estudis sobre l'obra de Josep Carner, Marià Manent, Carles Hac Mor, Ester Xargay, Joan Brossa o Mercè Rodoreda, entre molts altres. És professor Serra Húnter de literatura catalana a la UB.

Dolors PERARNAU (Manresa, 1975) és doctora en Filosofia (UAB) i màster en Estudia avançats en llengua i literatura catalana (UAB-UB). Treballa a la Universitat de

Santiago de Compostel·la i està acabant una segona tesi doctoral sobre la poesia del buit de Víctor Sunyol.

Pep ROSANES-CREUS (Roda de Ter, 1957). La major part de la seva poesia està recollida a *trempar la veu* (2016) i *Cants Inespirituals. Obra pòstuma* (2014).

Ramon BOIXEDA (Sant Julià de Vilatorrada, 1981) viu a cavall de Barcelona i Sevilla. És Arquitecte Tècnic, llicenciat en Teoria de la Literatura i Literatura Comparada i màster en Filosofia i Cultura Moderna. Ha publicat els llibres de poesia *La pell fina* (2013, XXXVII Premi de Poesia Josep Maria López-Picó), *El sedàs* (2015) i *Les beceroles successives* (2019; Premi Ausiàs March de Gandia).

Xisca CASTELL és graduada en Llengua i Literatura Catalanes per la UIB (2014). Ha cursat el màster en Literatura Comparada: Estudis Literaris i Culturals a la UAB (2015) i el màster de Formació del Professorat (UIB, 2016). Actualment, combina la docència com a professora d'educació secundària amb la docència, com a professora associada, de l'assignatura d'Introducció als Estudis Literaris a la Universitat de les Illes Balears, i col·labora amb els grups de recerca LiCETC i GRESIB d'aquesta mateixa universitat.

Albert COMA BAU (Vic, 1970) és llicenciat en Belles Arts per la UB i becat per la Universitat de Leeds Metropolitan University. El llarg de la seva trajectòria utilitza diferents disciplines com el dibuix, la pintura, la fotografia i l'acció. Aquest any, entre altres activitats, participa en el Laboratori New territories, Collaborative Biotopes amb la companyia United Cowboys d'Eindhoven. Obra seva es troba a la col·lecció Fundació Vila Casas (Barcelona), al Ministeri d'Afers Exteriors i Cooperació (Madrid), a la Col·lecció Família Reial de (Jordània), entre d'altres. *Indòmit* és el títol de la seva darrera exposició individual al MAP Museu de l'Art de la Pell de Vic i el nom de l'obra de la coberta d'aquest número de *Reduccions*.

RESUMS / ABSTRACTS

BALÁSZ DERI. *Sobre nosaltres, els hongaresos*

El text és una introducció a l'antologia de poesia hongaresa contemporània que es publica en aquest número de *Reduccions*. Descriu el context històric i cultural, i presenta les principals tendències, temàtiques i autors de la lírica hongaresa del segle XXI.

PARAULES CLAU: Poesia hongaresa contemporània, Traducció, Història literària

BALÁSZ DERI. *About us, the Hungarians*

The text is an introduction to the anthology of contemporary Hungarian poetry published in this issue of *Reductions*. It describes the historical and cultural context, and presents the main trends, themes and authors of 21st century Hungarian lyric poetry.

KEY WORDS: Contemporary Hungarian Poetry, Translation, Literary History

JORDI CORNUDELLA. *Sobre l'última poesia amorosa de Carner*

A través de la lectura circumstanciada d'uns quants poemes i de la reconstrucció de la seva història, aquest estudi sosté que els tres cançons amorosos que són *Verger de les galanies* (1911), *La paraula en el vent* (1914) i la segona part de *L'oreig entre les canyes* (1920), compendiats i completats a *La inútil ofrena* (1925), no esgoten la poesia eròtica de Carner, i que convé tenir en compte un quart cicle: el que dona lloc a «El blanc de les vuit fulles» (1933) abans d'integrar-se a la secció «Ofrena» de *Poesia* (1957).

PARAULES CLAU: Josep Carner, Poesia catalana, Poesia amorosa, *Poesia* (1957)

JORDI CORNUDELLA. *About Carner's latest Love Poetry.*

Through the detailed reading of a few poems and the reconstruction of their history, this study argues the three love-song sets that are the books *Verger de les galanies* (1911), *La paraula en el vent* (1914) and the second part of *L'oreig entre les canyes* (1920), collected and completed in *La inútil ofrena* (1925), do not exhaust Carner's erotic poetry. Moreover, it should be taken into account a fourth cycle: the one that gives rise to the poems of "El blanc de les vuit fulles" (1933) finally included in the "Ofrena" section of *Poetry* (1957).

KEY WORDS: Josep Carner, Catalan Poetry, Love Poetry, *Poesia* (1957)

JOAN TODO. *Un exercici d'entretocs. Lectura d'«El noble do».*

A partir del poema «El noble do», de Josep Carner, aquest article es proposa una lectura del text que té en compte els diversos contextos en què s'insereix, dins l'obra, dins la vida i dins la poètica de l'autor.

PARAULES CLAU: Josep Carner, Poesia catalana, «El noble do», Poètica

JOAN TODO. *An Exercise of Suggestions. Reading of 'El noble do'.*

This article proposes a reading of the poem 'El noble do', by Josep Carner, which takes into account the various contexts in which it is inserted: the poetical works, life and the poetics of the author.

KEY WORDS: Josep Carner, Catalan Poetry, «El noble do», Poetics

JORDI MARRUGAT. *La poètica de Josep Carner a través dels pròlegs als llibres de poesia*

Els pròlegs que va escriure Josep Carner als seus llibres de poemes construeixen una imatge d'autor molt coherent i permeten resseguir els principis fonamentals i constants de la seva poètica, així com el desenvolupament d'aquesta en els diversos contextos històrics amb què va interactuar. Aquest article ofereix una lectura detallada d'aquests pròlegs que aprofundeix en les seves diverses significacions.

PARAULES CLAU: Josep Carner, Poesia catalana, Poètica

JORDI MARRUGAT. *The Poetics of Josep Carner through the Forewords of his Poetry Books*

The forewords written by Josep Carner to his books of poems build a very coherent image of the author and allow us to trace the fundamental and constant principles of his poetry, as well as its development in the various historical contexts with which it interacted. This article provides a detailed reading of these forewords that delves into their various meanings.

KEY WORDS: Josep Carner, Catalan Poetry, Poetics

XISCA CASTELL. *Una aproximació a la darrera poesia de Dolors Miquel*

Aquest article analitza el tombant de la darrera poesia de Dolors Miquel a partir del comentari crític dels seus darrers llibres publicats, *El quant de plàstic rosa* (2016) i *Ictiosaure* (2019), i un breu esment a l'autoantologia *Sutura* (2021). L'objectiu d'aquestes línies és oferir una lectura personal d'aquestes obres, repassar els temes que s'hi tracten i els diferents recursos que s'hi empenen i, en darrer terme, tractar la qüestió del desig manifest de l'autora de tancar un cicle.

PARAULES CLAU: Dolors Miquel, *Sutura*, Poesia catalana

Xisca CASTELL. *An approach to Dolors Miquel's last Poetry*

This article analyses the inclination of Dolors Miquel's last poetry and offers a critical comment of her most recently published books, *El guant de plàstic rosa* (2016) and *Ictiosaure* (2019), and a brief comment on the self-anthology *Sutura* (2021). The aim of these lines is to offer a personal reading on the aforementioned works, to revise the topics that are attempted and the various resources that are used and, ultimately, to go over the wish of the author to put an end to this phase of her career.

KEY WORDS: Dolors Miquel, *Sutura*, Catalan Poetry

Dolors PERARNAU VIDAL. *La mirada al buit. La mort del llenguatge a l'obra Stabat de Víctor Sunyol*

A partir d'una reflexió sobre la poètica que configura *Stabat* en la trajectòria de Víctor Sunyol (Vic, 1955), una poètica d'ascesi i de despulament de la paraula, l'estudi interpreta l'obra *Stabat* com una escenificació més de la mort que el poeta ja dramatitza en obres anteriors. A *Stabat*, però, l'escenificació de la mort afecta el mateix llenguatge, des del moment que és la paraula la que es nega a parlar, la que no dona mort sinó que, més aviat, es dona mort com a paraula.

PARAULES CLAU: Víctor Sunyol, *Stabat*, Poesia catalana, Poètica

Dolors PERARNAU VIDAL. *The Look into the Void. The Death of Language in Stabat, by Víctor Sunyol*

From a reflection on the poetics that *Stabat* shapes within the trajectory of Víctor Sunyol (Vic, 1955), i.e. a poetics of ascesis and emptiness of the word, this study interprets the work *Stabat* as another staging of death that the poet has already dramatized in previous works. But *Stabat's* staging of death affects now language itself, since it is the word which negates talking, which does not give death but rather gives herself death.

KEY WORDS: Víctor Sunyol, *Stabat*, Catalan Poetry, Poetics

PRESENTACIÓ D'ORIGINALS

Els originals que es presentin per a la publicació a *Reduccions* han de ser rigorosament inèdits. Els textos s'han d'enviar per correu electrònic a l'adreça <reduccions@uvic.cat>, acompanyats d'una breu nota biobibliogràfica sobre l'autor (100-150 paraules), de qui caldrà fer constar l'adreça de correu electrònic, el telèfon, l'adreça postal i, si escau, la institució acadèmica a la qual està vinculat. (Caldrà que seguiu la plantilla que trobareu al web.)

Tots els originals seran examinats pel Consell de Redacció, que farà les consultes necessàries als membres del Consell Assessor i als col·laboradors especialitzats de la revista per tal de decidir-ne la publicació. En el cas dels treballs destinats a la secció d'«Estudis i comentaris», el Consell de Redacció demanarà un informe de dos avaluadors externs a la revista.

En el termini de quatre mesos a partir de la recepció de l'original, el Consell de Redacció comunicarà a l'autor la decisió sobre la publicació del treball, la qual pot quedar condicionada a la incorporació de les millores suggerides pel Consell de Redacció i, si és el cas, pels informes dels avaluadors externs. Les aportacions admeses seran publicades en l'edició en paper de la revista i posteriorment en suport digital, accessible a través del portal RACO (<http://www.raco.cat>).

Tots els textos s'han de presentar en lletra Times New Roman 12, amb un interlineat d'1,5 espais en format Word o similar.

Els **originals de poesia** que es presentin a la secció de «Textos» hauran d'estar integrats per un nombre suficient de composicions, de manera que sigui possible de fer-ne una tria. En el cas que el conjunt dels textos tramesos, o una part d'aquests, formi una unitat que no es pugui fragmentar, caldrà que l'autor ho faci constar explícitament.

Les **traduccions** han d'anar sempre acompanyades dels textos en llengua original, i tots dos han d'estar en format Word o similar; també caldrà enviar un arxiu escanejat de l'edició concreta a partir de la qual s'ha realitzat la versió catalana.

Els originals que es presentin a la secció d'«Estudis i comentaris» han de tenir una extensió d'entre 10 i 25 pàgines. Tots els originals han d'incloure un resum en català i en anglès, d'unes 150 paraules cadascun.

Els originals que es presentin a la secció de «Notes», destinada preferentment a la publicació de ressenyes crítiques i d'assaigs breus, han de tenir una extensió d'entre 2 i 9 pàgines. En el cas dels assaigs breus, s'hi haurà d'incloure un resum en català i en anglès, d'unes 100 paraules cadascun. Les ressenyes breus de caràcter purament informatiu no es publicaran a la revista, però podran ser publicades al web de *Reduccions* si l'autor s'hi avé.

En el cas dels «Estudis i comentaris» i de les «Notes», els autors s'han d'atènyer a les **normes bibliogràfiques** següents:

- 1) Les citacions de tres o més línies han d'anar sagnades 1,5 cm, sense cometes, en cos 11 i separades del text principal per una línia en blanc.
- 2) Les citacions de menys de tres línies han d'anar entre cometes baixes («citació»);

en cas que hi hagi cometes dins de cometes, les cometes interiors hauran de ser simples i volades («citació “citació” citació»).

3) Les notes a peu de pàgina aniran en Times New Roman 10, amb un interlineat d'1 espai; la primera línia de la nota haurà de quedar entrada tres espais. Les notes s'utilitzaran únicament per oferir informació suplementària, no pas per donar referències bibliogràfiques, llevat que siguin múltiples (tres o més).

4) Les referències bibliogràfiques es donaran en el text principal, no en nota a peu de pàgina. S'hi utilitzarà el sistema d'autor-data, que remetrà a la bibliografia final. Exemples:

4.1) Referències dins el text:

«És clar que per ser poeta, a més de llapis i paper, cal vocació i ofici» (Sullà 2015: 105).

Tal com observa Sullà (2015: 105), «És clar que per ser poeta, a més de llapis i paper, cal vocació i ofici».

Sullà (2015: 105) observa que al poeta, a més de llapis i paper, li cal vocació i ofici.

Per a un estudi aprofundit de la canonització literària de Miquel Martí i Pol, vegeu Sullà (2015).

4.2) Bibliografia final:

Totes les entrades s'han d'arranjar per ordre alfabètic del cognom de l'autor, independentment de la categoria a la qual pertanyin (llibre, capítol de llibre o article). Els cognoms de l'entrada principal han d'anar en versaleta, no en majúscula. Quan sigui possible, es donarà entre claudàtors la data de la primera edició del llibre (vegeu l'entrada «VINYOLI, Joan»). Si una entrada té més d'una línia, a partir de la segona cal sagnar l'entrada 1 cm.

Llibres:

RIBA, Caterina (2014). *Maria-Mercè Marçal. L'escriptura permeable*. Vic: Eumo Editorial.

VERDAGUER, Jacint (2002). *L'Atlàntida*. Edició de Pere Farrés. Vic: Eumo Editorial / Societat Verdaguier.

VINYOLI, Joan (1994) [1956]. *El Callat*. Estudi introductori de Xavier Macià. Barcelona: Empúries.

Capítols de llibre:

BROWN, Roger; GILMAN, Albert (1960). «The Pronouns of Power and Solidarity». Dins: Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in Language*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, p. 253-276.

GASSOL i BELLET, Olívia (2001). «Introducció». Dins: Magí Morera i Galfàcia, *Obra poètica completa*. Edició d'Olívia Gassol i Bellet. Lleida: Ajuntament de Lleida / Institut d'Estudis Ilerdencs / Universitat de Lleida, p. 9-75.

Articles:

CABRÉ, Lluís; ORTÍ, Marcel (1984). «Aproximació a Josep Carner traductor (Els anys de l'Editorial Catalana: 1918-1922)». *Els Marges*, 31, p. 114-125.

SULLÀ, Enric (2015). «La canonització de Miquel Martí i Pol». *Reduccions. Revista de poesia*, 105-106, p. 95-123.

* * *

Per conèixer més detalladament les normes de presentació d'originals i els protocols de la revista consulteu: http://reduccions.uvic.cat/ca/la_revista/presentacio_doriginals

