

CRÍTICA DE LES VARIANTS D'UN POEMA DE JOSEP CARNER

I

El 1908, a vint-i-quatre anys, Josep Carner és ja un admirable exemple de presència dinamitzadora de la vida cultural catalana gràcies a la seva poderosa i fecunda precocitat. N'és una mostra l'aparició en només set anys, de 1901 a 1908, de dotze llibres (d'extensió i gènere diversos), d'entre els quals sobresurten quatre volums de poesia, que contenen dos-cents quaranta-tres poemes, publicats en tres anys, del gener de 1904 al febrer de 1907: *Llibre dels poetas*, *Primer llibre de sonets*, *Els fruits saborosos* i *Segon llibre de sonets*. Anys més tard, Carner anunciaria una àmplia tria revisada d'aquests quatre llibres reunits en un únic volum: *Primeries*. Tanmateix, el poeta no va dur mai a terme aquest projecte; com tampoc no va arribar a realitzar-ne un altre, un llibre de poemes del tot nou, previst per al 1908, el títol del qual ja havia avançat, *Ofrena als déus*, que probablement no es va materialitzar perquè Carner devia decidir, el mateix 1908, interrompre el ritme massa accelerat de publicació de llibres de poesia i deixar reposar més temps els poemes que anava escrivint.

Aquest devia ser el cas dels poemes presentats als Jocs Florals de Girona de 1908. El poeta hi va concórrer amb tres composicions reunides sota el títol «Elegies»¹. Són els tres poemes que reproduïm a continuació:

1. Van obtenir el premi (un objecte d'art) ofert pel marquès de Camps «a la millor poesia de tema lliure» i van ser aplegades al volum corresponent: *Jochs Florals de Girona. Certamen de MCMVIII*, Girona, 1909, pp. 75-80.

Elegies

I

Una fatiga incipient y dolça
vela mos ulls, acostumats al llibre.
Dins la memoria ja fà temps qu'aplego
esquisitats de la bellesa antiga;
a dintre meu un univers hi meno
d'èssers alats que la gentada ignora.
Com riuría la gent de mos ensomnis!
Jo es per aixó qu'esdevenía tímit
com un infant qui vé de llunyes terres,
y entre la companyía sorollosa
dels nous amichs, l'astorament conserva
en les nines suaus y anyoradices,
perqué es tot sol a sê distint dels altres.
Hi ha quelcóm que us entela a mes mirades
frescò del mon y novetat dels díes;
la finestra us he clós de mon estudi
perqué no'n profanessiu la polsina,
y si surto algùn cop a la ventura
meditativu avenso, y a les frondes
sento música d'Haydin en les fulles.
No vingueu donchs a ma encantada vora,
oh juvenesa delitosa y rara,
oh cabells d'or qu'un sol naixent llumena,
oh llavis clâs ab matinal rosada,
oh cançó d'una veu de primavera!
Perqué invadiu el meu antich sagrari?
La meua vida no pot ésse ardida,
la meua passa ha de romandre escassa.
Fugiu, encisos qui torbeu mes hores;
si'm servéssiu aquesta gentileza
d'abandonar ma vida concirosa
jo en el temps a venir —cuantes anyades
haurán passat tal volta— haig d'evocarvos

com si fóssiu nascuts, no de la vida
turbulenta, insensata del defora
qu'a mi'm punyeix, sinó de la cadencia
dolça y discreta del fülleig d'un llibre
quan la ciutat adins la nit reposa.

II

Ara al hivern, en eixes dilatades
nits, en la pau del solitari estudi,
sent el poeta devallâ les ombres
d'ágil cadencia y d'inmortal somriure;
el filosof conversa ab el Misteri
inquirint la rahó de l'existencia
com de la gracia d'una boca amiga,
y el qui será dominador de pobles
sent bategâ dins la gran pau nocturna
tots els anhels qui soterrats encara
surgint al vol de casual paraula
estremirán la multitud un día.—
De la llur amistat cayguí per sempre;
só abandonat com una cosa estéril
en la foscó de la desesperança.
Jo só per vos en tal fretura, oh dona,
jo só per vos sense sabiduría,
expoliat de mon mantell d'ensomni,
nú de mes joyes d'ironía y gaudi,
brassos estesos en la nit qui tomba.
Oh blanchs estels qui us amagueu com ella
requiem del vent, figures de la febre,
veu del no rés que incoherent me crides,
fou el pecat posâ mon cor en dona!
Ja son trencats de l'armonía els cercles;
de cada troç qu'ha rodolat per terra
n'ix devant meu un esperit disforme.
Faig y refaig el meu camí cent voltes,
car ab el seny hi juguen les quimeres.

Sols eixiré de la fatal angoixa
quan pervingut a la fredor, qui augura
en nostre cós proximitat de tomba,
un dematí sigui esvanit mon somni
y a vora meu, com una companyona
de ma miseria, de vil drap vestida,
mes tremolors innoblement acunci
la Veritat, com una horrible vella.

III

Oh tenebres espesses, inhumanes
de mos dies vinents! Oh qui ratllarvos
pogués ab un fuet de profecia!
Oh anuladores de mes esperances
tot lo del mon es miserable cosa
devant d'aquesta nit impenetrable
ahont s'hi senten aleteigs inmensos,
vents de tempesta y rebullir d'escumes!
Ratxa fatal qui mos cabells redreces
tu may serás clement; de mos ensomnis
esqueixarás la trama que mil voltes
hauré teixit, inútilment corbantme;
profanarás l'intimitat poruga
de mos amors, esbatanant alcoves;
veurás ma culpa anâ creixent, y un día
ab mon pecat aixordarás la terra;
condemnarás per mí gents ignoscentes,
farás que cayguí mon casal en runes
y que per tot arreu allí hont avenci
hagi de caminar demunt de tombes.
Oh esdevenir, gran feretat ignota,
tú acabarás delit, amor, creença,
y après la vida, eixa desferra estéril
qui, ja finada tota honor en l'home,
en mitj del plô silencîós dels àngels,
roda feixuga en un espay sens terme.

La conjunció originària d'aquestes tres elegies ha permès de reportar-ne la segona i la tercera, tot i que tenen un interès molt marginal per al nostre propòsit. Significativament no van ser recollides mai en llibre pel poeta, i l'únic text que en coneixem és el del certamen gironí que hem transcrit. El lector ja es deu haver adonat que aquestes dues darreres elegies, no pas sense algunes espurnes del seu art que tant el singularitzarien més endavant, són molt deficientes d'expressió, molt tenyides de modernisme, molt allunyades, naturalment, del marc estètic personal que Carner es va bastir amb talent i abnegació exemplars.

2

El fil conductor del nostre treball parteix de la primera de les «Elegies». Desproveïda d'aquest títol i revisada pel poeta, va ser inclosa a *Verger de les galanies* (1911). L'any següent, Carner accentua poderosament la revisió i incorpora el poema a *Les monjoies* (1912), encapçalant-lo amb el títol «La proposta». Amb lleus retocs i mantenint-ne el títol, va passar a formar part de la vasta antologia de poesia amorosa que és *La inútil ofrena* (1924). Finalment, sotmès a una dràstica revisió i amb el títol d'«Immunitat», l'autor el va incloure a *Poesia* (1957) com a poema proemial de la secció «Ofrena».

Aquesta és la història externa de les cinc redaccions que coneixem del poema. Una llarga travessia de cinquanta anys de durada, en el curs de la qual el poema emergeix cinc vegades: el 1908 i el 1911, el 1912 i el 1924, i el 1957. La persistència de l'autor en les successives revisions és un paradigma perfecte de la seva abnegada exigència i de la progressió del seu art.

Una edició crítica del poema que ens ocupa ha de permetre la lectura còmoda de totes les variants redaccionals, malgrat els esculls innegables que comporta la complexitat d'aquestes variants. Aquesta edició ha d'explicar per si mateixa la progressiva transformació del poema a través de les sincronies representades per les cinc redaccions, des de la primera de 1908 a la de 1957, que encarna l'última voluntat del poeta. Així, doncs, aquesta darrera sincronia del poema ha de figurar com a text base de l'edició, i les

quatre sincronies anteriors han de constituir l'aparat de les variants que ens permetrà de resseguir les etapes que ha recorregut el text. Aquesta operació filològica pot ser duta a terme sense traves importants en la majoria dels poemes de Carner, tot i el volum, de vegades imponent, de l'aparat crític. El poema en qüestió, però, presenta dificultats a l'hora de confeccionar un aparat de variants intel·ligible i àgil perquè reuneix un seguit de problemes que el caracteritzen com un exemple d'aquells poemes de Carner que es resisteixen als instruments habituals de la filologia en l'edició de textos, problemes que poden resumir-se de la manera següent: l'elevat nombre de redaccions, la quantitat irregular de versos que presenten i la supressió, remodelació i aparició de línies temàtiques que modifiquen considerablement el poema.

Una solució, una solució ben simple, és la d'editar el text de *Poesia* i, en l'aparat, reproduir les redaccions *in extenso* començant per les més acostades (1924 i 1912) i acabant per les més allunyades temporalment (1911 i 1908). És evident que una edició d'aquesta mena és respectuosa amb la historicitat material del document, però és més evident encara que una edició resolta juxtaposant les redaccions del poema és una edició ben poc crítica. L'editor duria a terme una edició simplement diplomàtica de les diverses fases del text, fotocopiaria, una darrera l'altra, les successives redaccions. I una edició crítica ha de ser interpretativa: una bona edició crítica ja és en si interpretativa.

Les cinc redaccions que coneixem del poema poden ser agrupades en tres estadis per les afinitats que algunes presenten entre elles. Un primer estadi és configurat per la primera elegia del certamen gironí i per *Verger de les galanies* (les redaccions de 1908 i 1911); un segon estadi, que és una rescriptura del poema, és format per *Les monjoies* i per *La inútil ofrena* (les redaccions de 1912 i 1924); finalment, una nova rescriptura del poema en constitueix un tercer estadi: el text de *Poesia* (1957).

Aquests tres estadis conformen les tres columnes de la nostra edició. Cada un dels tres estadis, disposats, doncs, verticalment reproduïx el text més recent, amb les variants de la redacció més antiga situades damunt mateix del vers o fragment del vers afectat. La columna de la dreta reporta el text de 1911 amb les variants de

1908; la columna central, el text de 1924 amb les variants de 1912; i la columna de la dreta, el text de 1957. (Val a dir que no anotem les variants ortogràfiques ni tampoc les variants de puntuació perquè no alteren gens el sentit dels versos). Els espais en blanc que fraccionen visualment cada columna permeten una lectura del poema en el temps, en mostren el desplegament, revelen les supressions i les amplificacions operades pel poeta en passar d'un estadi a l'altre. I les línies de versos horitzontalment coincidents palesen identitat temàtica entre dos o tres estadis. La disposició tipogràfica que hem elaborat possibilita per si sola una lectura crítica del poema i alhora defuig el parany advertit per Paul Maas: «als nostres aparats crítics hi ha massa poca vida». L'edició crítica que en resulta permet de poder-se adonar àgilment i detalladament, paraula a paraula, vers a vers, de l'evolució de les fases del text i de les transformacions que ha sofert al llarg de la seva història. És una edició que podríem qualificar d'estereoscòpica.² És, en tot cas, una edició pertinent en el marc d'aquest treball, habilitada per a ús d'aquest article: la crítica de les variants d'un poema de Josep Carner.

2. Aquest concepte procedeix del text següent de Lanfranco Caretti: «ricordo che un giorno con l'amico Contini s'era progettato, in aria di scherzo, proprio allo scopo di realizzare tipograficamente questa terza dimensione in cui ha da essere rappresentato il «movimento» dell'opera, di ricorrere addirittura alla soluzione stereoscopica, in modo che l'occhio non compisse più quel saliscendi a cui ho alluso per le varianti rigettate ma si muovesse, invece, proprio nello spazio procedendo dalla prima lezione sino al testo assunto come testo «principe». In pratica poi lo scopo si raggiunge o con sovrapposizioni nell'interlinea e con aggiunte marginali (...), nel caso che si voglia procedere ad una riproduzione diplomatico-interpretativa d'un originale intarsiato di varianti, oppure ricorrendo all'apparato a piè di pagina con sobrie didascalie indirizzate a illustrare la situazione obbiettiva dei testi e le ragioni per cui s'è creduto di poter ordinare le varianti in un determinato modo piuttosto che in un altro. Nell'un caso e nell'altro ciò che preme è che il lettore sia messo in condizione di ripercorrere agevolmente i vari momenti della elaborazione dell'opera secondo la sua più probabile linea di sviluppo» Recollit a L. Caretti, *Filologia e critica*, Milano-Napoli, 1955. Caretti va plasmar aquesta «soluzione stereoscopica» a la seva edició crítica d'*I promessi sposi* de Manzoni, Torino, 1971.

La crítica de les variants o variantística, referida en aquest cas a l'obra d'un autor contemporani, ha de ser entesa com una part de la filologia que s'ocupa de l'estudi de les variants d'autor. A partir d'una bona edició crítica el filòleg pot aprofundir en l'hermenèutica aplicant-se a la lectura diacrònica del text, a l'estudi de les conquestes expressives de l'autor. La variant d'un text ens n'explica la formació, ens en relata la progressiva evolució i no ha de ser considerada per ella mateixa, sinó que ha de ser analitzada en el conjunt per tal que reveli el seu paper i la seva funció en un sistema. La crítica de les variants ha d'*interpretar* els recorreguts del text.

El 1937 Gianfranco Contini, un filòleg atent com cap altre a la crítica de les variants, considerava les dues maneres d'acostar-se a un poema, en un escrit esdevingut modèlic per a la variantística. Val la pena reproduir el fragment:

«Vi sono essenzialmente due modi di considerare un'opera di poesia: vi è un modo, per dir così, statico, che vi ragiona attorno come su un oggetto o risultato, e in definitiva riesce a una descrizione caratterizzante; e vi è un modo dinamico, che la vede quale opera umana o lavoro *in fieri*, e tende a rappresentarne drammaticamente la vita dialettica. Il primo stima l'opera poetica un «valore»; il secondo, una perenne approssimazione al «valore»; e potrebbe definirsi, rispetto a quel primo e assoluto, un modo, in senso altissimo, «pedagogico». È a questa considerazione pedagogica dell'arte che spetta l'interesse delle redazioni successive e delle varianti d'autore (come, certo, dei pentimenti e dei rifacimenti d'un pittore), in quanto esse sostituiscono ai miti della rappresentazione dialettica degli elementi storici più letterali, documentariamente accertati. A loro volta, queste successive redazioni e varianti possono offrire due stati ben distinti: in un caso, i rapporti dell'essere al non-essere poetico, l'*inventio* delle vecchie arti retoriche, la scoperta o rivelazione del fantasma in relazione allo stato d'attesa, la progressiva identificazione di esso (per lasciar da lato la triviale illusione che possa impararsi attraverso simili studi una certa tecnica evocatoria, quasi che la poesia non fosse un «valore» e perciò

un dato «creato»); in un altro, le vere e proprie «correzioni», cioè la rinuncia a elementi frammentariamente validi per altri organicamente validi, l'espunzione di quelli e l'inserzione di questi». ³

És en el marc d'aquesta reflexió que es desenvolupa, des d'ara, el nostre comentari.

3

Els tres estadis del poema representen tres moments diversos de l'art de Carner. La idea inicial es manté a tots tres estadis tot i les diferències notables de desplegament que ja seran comentades.

El primer moment es caracteritza per una neta preocupació pel classicisme, per la bellesa clàssica, pel refinament; però també s'hi endevina la contaminació d'un deix d'imatges i expressions que són una mena d'*ersatz* del romanticisme. En aquest sentit, les dues elegies finals dels Jocs Florals de Girona, transcrites més amunt, en són un exemple molt més accentuat encara. ⁴ Aquest primer moment té la seva màxima intensitat a la primera redacció el 1908 i encara es deixa notar, lleument atenuat, a la redacció de 1911.

3. «Come lavorava l'Ariosto» [1937], recollit a G. Contini, *Esercizi di lettura. Sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino, 1974.

4. Mai no sabrem exactament fins a quin punt les composicions que Carner presentava a certàmens poètics eren escrites pensant en la configuració dels jurats. En tot cas, el de Girona, el 1908, estava compost per Joan B. Torroella, que actuava de secretari, Josep Font i Fargas, Francesc d'A. Marull, tres grisos escriptors gironins o relacionats amb Girona. Però sobretot hi figuraven per una banda Miquel de Palol, el més jove de tots, tingut com un dels representants més destacats del modernisme literari gironí i un dels creadors dels Jocs Florals de Girona; i per altra banda, Miquel Costa i Llobera, aleshores figura emblemàtica de joves poetes com Carner, que presidia el jurat i n'era, alhora, el membre més prestigiós. És oportú d'esmentar en aquesta nota que Mn. Costa en el discurs presidencial del certamen va caracteritzar, com és sabut, el geni artístic i literari de Catalunya en l'equilibri harmònic del romanticisme septentrional i el classicisme mediterrani: «aquesta unió feconda del esperit romàntich ab el clàssich, entranya justament l'ideal de l'art europeu, realisa el símbol de Goethe».

El segon moment, on la romanalla de tot això és mínima (així com també és mínim l'interès per conservar-hi cap preocupació classicitzant, i la prova més clara és la supressió del conjunt de versos que ho delataven més), es caracteritza per la decisió de donar més forma al poema (i la prova més evident és la voluntat d'incorporar-hi la rima). El poema, tanmateix, encara es ressent una mica del primer estadi, fet que no ens ha d'estranyar si tenim en compte la proximitat de la redacció de 1911 i la rescriptura de 1912. En realitat, els llibres d'aquests dos anys que contenen el poema, *Verger de les galanies* i *Les monjoies*, són els dos darrers en els quals pot detectar-s'hi encara el deix esmentat, que a partir dels dos llibres següents, de 1914, *Auques i ventalls* i *La paraula en el vent*, desapareixerà definitivament. Pel que fa a la redacció de 1924, les correccions són mínimes perquè *La inútil ofrena* és, bàsicament, un llibre antològic i els poemes que hi són inclosos no presenten mai una revisió dràstica.

El tercer moment representa el salt qualitatiu més alt i revela la llarga i intensa experiència verbal i el domini absolut del seu art. Carner sap donar la forma precisa a tots els temes i deixar una construcció tesa i carregada d'humanitat.

Aquests tres moments, aquestes tres etapes queden plasmades amb les tres elocucions que recullen els tres estadis esmentats del poema i que amb l'estudi detallat de les variants ens proposem de posar de manifest.

Des de la primitiva primera elegia fins al text de 1957, totes les redaccions del poema configuren un personatge que parla i expressa una tensió entre dues forces: la dispersió a què l'aboquen els encisos del món exterior i la riquesa imaginativa que li ofereix el recolliment. A cada una de les redaccions la tensió queda resolta amb el rebuig dels encisos exteriors per tal de poder abraçar la vida imaginativa i, en darrer terme, recuperar aquells encisos, però no pas tal com existeixen en l'avalotament del món, sinó transformats pel poder de la literatura en el primer estadi del poema i, a partir del segon, explícitament, pel poder de la poesia.

La poesia és una reviviscència imaginativa d'una situació proposada pel poema, en el sentit que el lector es fa càrrec de la seva experiència a partir d'allò que el text li evoca per tal de

construir una experiència nova i fictícia, autèntica, però irreal. Aquesta vida imaginativa recreada en el curs de la lectura pot arribar a imposar-se amb tanta nitidesa en el nostre esperit com per originar una il·lusió de realitat més consistent que la realitat mateixa, sobretot pel contrast que s'estableix entre el desordre de la nostra experiència real i l'ordre que s'estableix a l'experiència imaginada, gràcies a la forma que el poeta imposa al seu material.

La preferència per l'experiència imaginada en detriment de l'experiència real pot ser més o menys explícita en un poema, siguin quins siguin els seus temes, i també pot arribar-ne a ser el tema central i explícit, com s'esdevé en el poema en qüestió. Les cinc redaccions que posseïm ens permeten de resseguir el procés del poema, de copsar el poeta en el camí d'anar desplegant la idea inicial.

Un dels objectius principals d'aquest article no és altre que el de mostrar fins a quin punt l'increment cada vegada més poderós del domini de l'expressió verbal possibilita al poeta de desplegar la idea inicial i de donar-li una forma gradualment més nítida, més ben perfilada, més sòlida, i sobretot més adequada a la idea.

En el nostre comentari de les variants que van apareixent a cada redacció, només seran comentades les més pertinents al procés esmentat de la construcció del poema. El lector ja es deu haver adonat, observant la nostra edició, que les variants menors situades al primer i al segon estadi consisteixen en canvis lingüístics molt elementals, que no reclamen cap comentari perquè són excessivament evidents. Són els següents:

| | <i>primer estadi</i> | | <i>segon estadi</i> | | |
|-------------|----------------------|------|---------------------|----------|---------|
| | 1908 | 1911 | | 1912 | 1924 |
| v. 12 | en | a | v. 14 | i a dins | i dins |
| vv. 27 i 28 | meua | meva | v. 26 | invadit | envaït |
| v. 29 | qui | que | v. 31 | extesos | estesos |

A les dues redaccions del primer estadi, el poema adopta la convenció d'adreçar-se precisament a aquells aspectes del món exterior amb més capacitat de seduir: «frescor del mon y novetat dels dies» (v. 15), «jovenesa delitosa y rara» (v. 22), «cabells d'or» (v. 23), «llavis clâs», «veu que fendeix alegrement el dubte» (v. 24), «cançó d'una veu de primavera», «esguart hont llú la matinal rosada» (v. 25), i finalment «encisos» (v. 29).

Considerant només termes d'adreça, el primer canvi important és als vv. 24-25:

oh llavis clâs ab matinal rosada,
oh cançó d'una veu de primavera!

A la redacció de 1911, aquests versos són substituïts pels següents:

veu que fendeix alegrement el dubte,
esguart hont llú la matinal rosada!

La cançó de la veu primaveral adquireix molt més cos pel simple fet d'abandonar el tòpic i expressar, en canvi, l'efecte que causa aquesta veu: dissipar el dubte amb alegria. I la malaptesa dels llavis clars amb rosada matinal es converteix en una observació més versemblant pel fet d'associar la claredat no pas amb els llavis, sinó amb la forma verbal «llú»: la rosada matinal llú en el reflex de l'esguard, que funciona metonímicament per ulls. Fixem-nos com la idea ha estat expressada amb molta més adequació que no pas a la redacció de 1908, on «clâs» no s'avenia gaire amb el substantiu «llavis», i «matinal rosada» encara s'avenia menys amb «llavis clâs» com a complement seu.

Els canvis que podem observar en altres línies temàtiques són també molt positius. Per exemple, als vv. 19 i 20: el «meditatiu avenso» esdevé «m'acompanya l'ensomni», i la particularització de «Haydin» es generalitza en «melodies d'antany». En aquests versos, a part del millorament de l'elocució, hem guanyat en el fet que «l'ensomni» funciona com a element causal que lliga ambdós versos: és l'ensomni allò que permet de sentir velles melodies entre

les fulles.⁵ D'aquesta manera, la coordinació de dues frases sense gaire lligam semàntic es converteix en una coordinació on els sentits de cada frase esdevenen travats per la relació causal. Addicionalment podríem dir que les frondes i les fulles, com a sinèdoques de la natura, ofereixen imaginativament els encisos del món exemplificats per les melodies d'antany.

En el tema de la promesa condicional de l'acabament del poema (vv. 30-38), els canvis, per bé que menys importants, són també significatius: «turbulenta» i «insensata» són substituïts per «estranya» i «arremorada» (v. 35), que fan guanyar el fragment en contenció. El canvi de «cuantes» per «mantes» (v. 32) és, almenys per al lector contemporani, arcaïtzant, però és molt més ajustat de sentit.

A la introducció del tema de la vida interior (vv. 3-4), hi ha també variants, dictades segurament pel desig de prescindir del mot «esquisitats», més que no pas per evitar la sinèresi de «memoria», perquè, en poemes d'anys posteriors, continua havent-hi sinèresis. Per altra banda, «la resplendor» no podia ser objecte directe d'«aplego». El resultat, però, és que hostatjar al cor i aplegar a la memòria no presenten cap diferència essencial.

La particularitat que ofereixen les dues redaccions d'aquest primer estadi és que el món intern hi sigui definit sobretot pels vv. 3-15 (destinats a desaparèixer als estadis posteriors), on el personatge configurat en el poema es considera molt al marge de la resta dels mortals. Aquesta idea típica del simbolisme, aquest tret sociològic que marca la societat literària i intel·lectual i que consisteix en el rebuig de la societat per part de l'artista, s'expressa, en el nostre poema, amb una tonalitat modernista i pseudo-romàntica. Ara bé, ni la idea ni la totalitat no són gens característiques de Carner. Per això és interessant de veure l'al·lusió a la «bellesa antiga» (v. 4), que mostra d'una manera incipient una part dels gustos estètics noucentistes, contrastant amb el deix romàntic en l'expressió dels «essers alats» que el personatge mena dins seu i que la gentada ignora, o bé la distància entre ell i la gent, que es riuria

5. Aquest és un tema recurrent a la poesia de Carner. Per exemple «Festa major al jardí», «L'estiu fecund al jardinet», «Verger desolat», etc, són poemes que presenten una gran afinitat amb aquest fragment.

dels seus ensomnis, o bé aquell astorament «a les nines suaus y anyoradices, / perque es tot sol a sê distint dels altres». Fins i tot l'element diferenciador entre ell i la resta dels mortals està expressat d'una manera vaga: «hi ha *quelcom* que us entela a mes mirades», (v. 14).

El món exterior, doncs, és rebutjat: «La finestra us he clos de mon estudi» (v. 16), vers que es mantindrà gairebé inalterat fins al darrer estadi del poema. D'aquest món extern, representat pels termes d'adreça, pels vocatius, només se'n salva la naturalesa inanimada: les frondes i les fulles on l'ensomni li permet de sentir les melodies d'antany. Aquesta correspondència harmònica entre el parlant i la natura canviarà de signe a partir del segon estadi: d'una aventura real passarem a un viatge al món de la imaginació.

Als dos versos inicials i als dos finals (que també es mantindran poc alterats fins al tercer estadi) hi apareix un element, el llibre, que anirà prenent, com ja veurem, molta més consistència gràcies a les transformacions operades en el context als estadis posteriors.

5

Les quatre úniques variants a l'interior del segon estadi no necessiten cap comentari. Les tres primeres, com hem dit abans, són insignificants (vv. 14, 26 i 31). I el quart, aprofita la pèrdua de la preposició davant del relatiu per canviar «hi ha» per «passa» (v. 41), afegint-hi la idea de moviment de la gent que riu i plora.

El poema que constitueix aquest segon estadi presenta un salt qualitatiu important respecte al primer. El títol, «La proposta», ja indica una idea més perfilada; però és sobretot el desig de Carner de donar més forma al poema allò que motiva aquest salt qualitatiu. (Com ja hem assenyalat, l'any 1911 el poema va aparèixer sense el títol «Elegies» de 1908. És interessant d'observar que un cop la idea queda més desplegada, el poema tingui un títol més lligat a aquesta idea). El desig de donar més forma al poema es concreta amb la incorporació de la rima. Els versos continuen essent tots femenins. Set hexasil·labs trenquen amb l'isosil·labisme de decasil·labs de l'estadi anterior. Però és la rima la que provoca els canvis més importants, d'entre els quals destaca l'amplificació de versos

(passem de trenta-vuit a quaranta-cinc, tot i la desaparició del fragment representat pels vv. 3-15 del primer estadi). Començarem indicant les amplificacions observades:

Els vv. 1-2 del primer estadi es converteixen en els quatre primers del segon.

Els vv. 14-22 són l'amplificació dels 18-20 del primer estadi.

Els vv. 23-25 són l'amplificació dels 21-22 del primer estadi.

Els vv. 26-27 són l'amplificació del 26 del primer estadi.

I finalment els vv. 34-45 són l'amplificació dels 29-38 del primer.

A part d'aquestes amplificacions que acabem d'esmentar, cal observar dos aspectes. En primer lloc, el rebuig gairebé total dels vv. 3-15 del primer estadi, tot aquell deix, ja comentat, d'arrel romàntica i modernista amb una elocució tòpica i un contingut més aviat deixatat. Com que aquests versos especificaven l'atracció cap al món interior i cap a la vida imaginativa, Carner rescriu els encisos interns en els vv. 14-22, que ja comentarem. La segona observació a què feiem referència la tenim en els vv. 5-9.

No s'avindrien mos sentits dispersos
a la forrolla que el vulgar estima;
jo dins ma cambra confegeixo versos
i un esperit cavalca en cada rima.

Els dos primers versos d'aquest fragment encara recullen la idea de la diferència entre el personatge i els altres mortals: l'expressió és encara defectuosa: «dispersos» no s'avé amb la idea de recolliment, «forrolla» no és pas un mot excessivament afortunat, i els dos versos finals d'aquest fragment configuren ja un personatge més concret: un poeta, i configuren també una nova força: l'esperit que cavalca a cada rima, una expressió encara força imperfecta del valor imaginatiu de la poesia. És significatiu que tots aquests quatre versos desapareguin al tercer estadi, sense canviar la naturalesa d'aquest personatge que parla.

De les aportacions de les amplificacions esmentades, en destacarem només les següents:

El «me fa terror» (v. 3 del segon estadi) substitueix el «que a

mi'm punyeix» (v. 36 del primer estadi). Carner té interès a recollir aquest aspecte hostil de la realitat, representat abans per «la vida / estranya, arremorada del defora» (vv. 34-35) i ara per «la música que vibra / eixordadora, o la beutat encesa» (vv. 3-4).

A la línia temàtica representada pels termes d'adreça hi ha també variants importants: hi apareixen dos «tu»: l'un al v. 12 en funció d'objecte indirecte referit a «primavera massa turbulenta», i l'altre al v. 21, referit a una noia «donzella nova i clara» (v. 23), «mon amor d'una hora» (v. 24). Hi ha, a més a més, la segona persona del singular femení en la forma de l'adjectiu possessiu en els vv. 30, 32 i 33. L'aparició explícita del «tu» entre els termes d'adreça singularitzen els encisos en l'estimada i la primavera. Amb això tenim que l'expressió s'ha allunyat de les sinècdokes tòpiques que hem vist als vv. 22-25 del primer estadi: la veu que fendia alegrement el dubte és ja la «veu que regalima / gotes d'abril» (vv. 30-31); els cabells d'or esdevenen «cabells estesos» (v. 31); i l'esguard on lluià la rosada matinal se'ns ha convertit en «parpelles que pidolen besos» (v. 32). En els tres canvis hi ha més concreció i més intenció eròtica.

Si ens fixem ara en els vv. 14-22, que ja hem indicat més amunt que comentariem, veurem de quina manera Carner refà l'expressió dels valors de la vida imaginativa. Les boires romàntiques desapareixen, com ja hem vist, d'aquest segon estadi; i ara, la riquesa interna no prové tant d'aquell element intern que diferencia el poeta dels altres, sinó del clos que el poeta s'ha bastit per separar-se del món i del poder de la seva activitat, capaç de fer que un esperit cavalqui a cada rima. El «llibre» adquireix més consistència, perquè, a més a més d'aparèixer, com abans, al v. 2 i al v. 44, ara torna a aparèixer en aquest fragment que observem (v. 15). El poder intern, en aquest segon estadi, és ja un poder que ve de la poesia.

L'expressió de tot això, però, és encara imperfecta:

I dins la cambra mia
la polsina del llibre és melodia,
astre daurat de més suaus altures,
flors que no neixen en les gleves dures,
inconegut viatge,

divines criatures
que no enraonen l'humana llengua
i un bes, un bes...
... que tu no saps encara,
donzella nova i clara.

La sèrie d'apòsicions a «la polsina del llibre» (així com el seu predicatiu «és melodia») no acaben de ser prou aptes: ni «l'astre daurat», ni les «flors que neixen en les glevs dures», ni «l'inconegut viatge», ni les «divines criatures», ni «el bes» no s'avenen gaire a la polsina del llibre. En realitat s'avindrien més als mons que creen els llibres. Fins i tot sembla com si Carner no acabés de ser capaç de precisar-nos la naturalesa d'aquest «bes» acompanyat de punts suspensius, «bes» que veurem perfectament dibuixat a l'estadi següent (vv. 13-15):

un bes de fada esvaïdora
que acabat, d'un somriure, s'evapora
i deixa un bri d'enyor en el celatge.

La supressió, a l'últim estadi del poema, dels vv. 23-29 i els canvis dels vv. 30-33, indiquen que el poeta no va quedar prou satisfet amb l'expressió d'aquesta part del poema.

Al pròleg a *Poesia*, Marià Manent comenta i cita aquest poema segons la redacció de *Les monjoies* (soprenentment si pensem que, al llibre que ell prologava, tenia a la seva disposició el nou text del poema; en tot cas, aquest fet sembla indicar que el text d'«Immunitat» devia arribar a mans de l'editor o del propi Manent quan el llibre ja devia ser en premsa), i diu el següent:

«Però en *Les monjoies* (1912) hi ha un poema especialment significatiu: “La proposta”, que revela un nou retraïment, una revirada cap al somni. La primavera sembla massa turbulenta al poeta i la rebutja perquè és el preludi del “foll idil·li dels altres”; ell s'està entre rimes i llibres, arrecherà en el món de la imaginació:

*Jo dins ma cambra confegeixo versos
i un esperit cavalca en cada rima.*

A fora, hi ha la vida vulgar, que el fereix amb el seu bronzir i amb la seva matussera energia. El poeta prefereix “la melodia del fulleig d’un llibre” al carrer “on hi ha gent que riu i gent que plora”, prefereix l’art a la vida. I en això sí que hi ha un punt de decadentisme a la manera d’Oscar Wilde o de Villiers de l’Isle-Adam. Aquesta actitud, tan freqüent en els simbolistes francesos, està en contradicció amb les tendències més profundes de Carner, i no pot ser en ell sinó passatgera».⁶

No sembla pas gaire passatgera la insistència al llarg de cinquanta anys de voler refer i refer (i en definitiva conservar) aquest poema. Al contrari, hauríem de pensar que a Carner li interessava, i molt, acabar de donar forma a aquesta tensió, que no és pas exactament entre vida i art, com diu Manent, sinó entre els encisos del món i la capacitat de la imaginació per recuperar-los en el món de la literatura i amb l’ordre que la poesia imposa en el seu material. I per tal de poder-ho fer, és essencial no abandonar-se a la dispersió del món, sinó al recolliment intern, com a condició *sine qua non* per tal d’arribar a aquesta recuperació que no fa sinó enriquir la vida.

El progrés que observem en aquest segon estadi del poema prové del desig imperiós de donar forma al llenguatge, tal com el propi Carner va expressar en un article posterior:

«No hi ha cap llibertat comparable a la creació del poema.

Entenc per llibertat la tria personal de les traves, autèntiques *col·laboradores*.

És a elles, no a procediments màgics, automàtics ni científics, que deurem el fet de poder treure tots els recursos de l’ombra o de la vida soterrada, com també d’assegurar les gràcies formals.

6. Josep Carner, *Obres Completes. Poesia*, Barcelona, 1957. Pròleg de Marià Manent, pàg. XXVII.

Però llur treball, per indispensable que sigui, és, tanmateix, complementari; cal creure en la virtut del mot inicial, i partir de la seva llum única». ⁷

6

Al tercer estadi, al text de 1957, tenim un quadre molt més nítid de la idea inicial a partir del títol mateix. Si «La proposta» especificava ja aquella idea, «Immunitat» és encara un títol més precís. Es tracta d'una proposta d'immunitat a la dispersió del món. El poema, per altra banda, aconsegueix més precisió amb un nombre més reduït de versos: només trenta-tres en comparació als altres estadis que en tenen quaranta-cinc i trenta-vuit respectivament.

Els canvis dels vv 3-4 són esplèndids: «Me fa terror» es converteix en «Massa fan por»; «eixordadora» esdevé «en alt esclat», i «la beutat encesa» acaba sent «la gran festa encesa». Música i festa són mots molt més afins que no pas música i beutat, amb la qual cosa Carner aconsegueix un encaix més perfecte de sentit.

Els vv. 5-8 són un altre exemple de domini expressiu: «La nova rosa —que un mal vent la tudi!—» (que no era sinó un reble no gaire afortunat per rimar amb «preludi» i «estudi») esdevé «La rosa ardent, per tant d'insecte presa»,.

«El rossinyol novell» esdevé «el màgic rossinyol». I finalment «el foll idil·li d'una gent brunzenta» passa a ser «preludi / de goig i plany de gent atabalada».

Gairebé podríem resseguir tot el procés de rescriptura: «brunzenta» és justament l'adjectiu que calia eliminar, perquè, a més a més de la incorrecció del femení, no és gaire apte per ser aplicat a «gent». És molt possible que aquest adjectiu li suggerís la frase de participi del v. 5: «per tant d'insecte presa». Els canvis de «nova» per «ardent», i «novell» per «màgic», aplicats respectiva-

7. Josep Carner, *Teoria de l'ham poètic*, a cura d'Albert Manent, Barcelona, 1970. El text de Carner reportat correspon a «Virtut d'una paraula», pp. 55-59.

ment a «rosa» i «rossinyol» no poden ser millors, i sobretot s'avenen molt més bé als encisos del món que tant la rosa com el rossinyol representen metonímicament, associats als dies de la primavera i a les nits d'estiu. Amb l'arranjament magistral d'aquests tres versos, Carner aconsegueix una imatge precisa del que en podríem dir una particularització intensiva dels encants mundans.

El v. 9 té com a terme d'adreça «foll agosarament d'una diada», òbviament millor que «o primavera massa turbulenta» de l'estadi anterior. Els vv. 10-15, represos dels 14-22 del segon estadi, mostren ja molt més concretament el tema de la vida imaginativa. La mera comparació amb els vv. 18-20 del primer estadi ofereix un gran contrast entre cada una d'aquestes dues expressions temàtiques: la sortida a la ventura cap a les frondes esdevé, aquí, un remot viatge de la imaginació realitzat a l'indret suau a qui somia, on la melodia és més pura que la música quan vibra en alt esclat.

La comparació amb els vv. 14-22 del segon estadi ofereix encara detalls més reveladors: de totes les malapteses descrites més amunt, des d'aquell inici d'elocució arcaïtzant fins a la imprecisió del bes resolt amb punts suspensius, passem a un fragment de sis versos que despleguen d'una manera molt intensa el poder del món imaginatiu de la literatura:

I en mon indret, suau a qui somia,
hec, en llegint, més pura melodia;
emprenc, immòbil, un remot viatge;
retinc un bes de fada esvaïdora
que, acabat, d'un somriure, s'evapora
i deixa un bri d'enyor en el celatge.

Els vv. 23-27 del segon estadi desapareixen del tot en aquest tercer. I amb ells desapareixen també els vocatius d'adreça; «mon amor d'una hora», «jovenesa delitosa i rara». En aquest darrer estadi del poema, només tenim «foll agosarament» (v. 9) i «encisos» (v. 22). La desaparició de la noia *com a terme d'adreça* ens sembla important perquè fa que el poema s'articuli només entre el recolliment interior i la dispersió exterior, en la qual hi pot

intervenir l'«amada vera», però només com un encís més entre tots els altres.

Desapareixen també els vv. 28-29 del segon estadi, idèntics als 27-28 del primer. És del tot natural que desapareguin per dues raons. La primera ens la dóna la rima, que lligava, en el segon estadi, els vv. 28-29 amb els 26-27. La segona raó és que formen un afegitó innecessari d'expressió no gaire feliç.

Els vv. 30-33 del segon estadi, on hi tornava a aparèixer l'adreça a l'enamorada, es transformen de manera que l'enamorada desaparegui *com a terme d'adreça* una altra vegada. És l'únic fragment que s'amplifica en aquest tercer estadi del poema:

Poc goig n'hauria d'una amada vera,
imperiosa com la primavera,
car m'és fatal la veu que regalima
xiscles d'abril, i els cabells d'or estesos,
i les parpelles que pidolen besos
i els esplais sense metre i sense llima.

Els canvis continuen sent interessants: «gotes d'abril», poc apte com a complement directe d'una «veu que regalima», esdevé «xiscles d'abril». Els «cabells estesos» recuperen el «d'or» del v. 23 del primer estadi, i la mà que li va esbullar una rima, que és una imatge a la mateixa frontera del ridícul, esdevé aquest meravellós «i els esplais sense metre i sense llima».

Amb això arribem a la part final del poema. Els vv. 34-45 del segon estadi esdevenen els 22-33 del tercer, on hi observem els canvis més qualitius de tots. Els «encisos que torbeu l'espluga / de mos ensomnis» es converteix en «encisos tal vegada al caire / de ma suau peresa». Pot ser útil de fer notar que la proposta de Carner en el segon estadi, de fer-nos veure l'espai dels ensomnis i de la peresa com una espluga, demana una operació mental molt senzilla. Al darrer estadi del poema, tanmateix, ens proposa de veure els encisos «al caire / de ma suau peresa», que suposa per al lector una operació mental molt més complexa i interessant, perquè ens obliga a veure que allí, justament a l'angle on la peresa té els seus límits,

és on assetgen els encisos del món. El progrés d'expressió verbal comporta així més profunditat i riquesa imaginatives.

Els vv. 24-25 ens ofereixen les rimes acoblades amb els dos versos anteriors,⁸ però al mateix temps precisen l'espai, o els espais que han d'abandonar els encisos: el cor fantasiare i la taula de treball del poeta. Immediatament després desapareix una part dels vv. 36-38 del segon estadi, que eren rebles dels versos anteriors (vv. 34-35) i d'un de posterior (v. 39), i queda reduït a «si ho féssiu», amb la qual cosa Carner elimina la discordança entre el demostratiu i el complement de «gentilesa».

La «via / cridanera i insensata» esdevé simplement «corrua», que el poeta enriqueix de connotacions, ja que és obvi que recorda valors semàntics de «via».

I finalment, en el darrer vers, tornem a trobar un gran millorament de sentit: «quan la ciutat a dins la nit reposa» dels dos estadis anteriors, té efectivament menys força que «quan, sobre un fosc abís, mon niu reposa». La placidesa de la ciutat reposant dins la nit desapareix per donar lloc a la inquietud que representa reposar sobre un fosc abís. La situació descrita, doncs, és molt més angoixant que les anteriors, i fa que la funció de la «melodia del fulleig d'un llibre» (aquest cant pur que vibra melodiosament en el silenci contrasta fortament amb «la música quan vibra / en alt esclat» dels primers versos), adquireixi per al lector un valor més alt de recompensa, una qualitat que salva d'una situació torbadora: la inquietud del fosc abís.

Amb l'estudi atent de la dinàmica del poema, ens hem pogut adonar com, en les diverses redaccions, el domini expressiu de Carner es va fent cada vegada més poderós. Sap expurgar, transformar, sintetitzar i afegir amb la finalitat de donar més cos a uns temes concebuts cinquanta anys abans amb molta claredat: el

8. Els acabaments dels vv. 26-27, en canvi, són els únics d'aquest tercer estadi que no tenen rimes pròximes. El v. 26 rima amb el v. 7 i el v. 9; i el v. 27 rima amb el v. 10 i el v. 11.

recolliment i la dispersió, la vida imaginativa i el món real, la possibilitat de recuperar els encisos del món al final d'un camí que passa pel seu rebuig, la funció de l'amor en aquests encisos, etc, són temes que van temptar molt sovint l'interès de Carner com a poeta. I el va ajudar a reeixir en l'execució el fet de saber-se basar en l'observació abnegada de la realitat, així com el fet que es va saber desistir —com ja ha dit Joan Ferraté— de l'estètica simbolista que li oferia la seva època. El propi Carner ho havia deixat escrit en aquest fragment tan revelador:

«Però el meu joc, no ha estat sinó (...) de veure'm al mirall d'incògnit. I he triat aquest joc, en el fons, perquè no m'interessaria gens, personalment, de jugar a un joc oposat, ben modern: de cercar, amb corrosius que em llevessin tot el que tinc de comú o de compartit, fins al substrat del jo: obac, inarticulat, obtús».

És curiós i interessant alhora que el poeta decidís situar «Immunitat» a l'inici de la secció «Ofrena», és a dir, que volgués insinuar una proposta per tal que el poema fos llegit, abans que cap altre del seu recull de poemes d'amor, on tan poques vegades hi configura una relació feliç. Però això ens obligaria a posar-lo en relació amb les línies temàtiques i les modalitats que apareixen a «Ofrena» i sobretot a abordar un assumpte que s'aparta excessivament dels límits d'aquest article.

JAUME COLL
SALVADOR OLIVA