

JOSEP BESA CAMPRUBÍ

LA POESIA ÉS EL TEMA DEL POEMA:  
DOS POEMES D'ABSÈNCIA, DE JOSEP CARNER

Quasi ningú no gosa posar en dubte avui que tot poema de qualitat és fruit d'un treball ardu (són ben pocs els que creuen encara en la figura del poeta tocat pels déus o missatger de les altures). Avui sabem que el poeta *únicament* inspirat i il·luminat no existeix fora de les formulacions d'algunes poètiques hereves del romanticisme, i, doncs, es converteix en paper moll quan volem treure'l d'aquí i fer-li prendre una existència real. Valéry deia que només el primer vers és «donat pels déus». Un vers molt especial, perquè és únicament a partir d'aquest vers que, a força de treball, i amb l'ajut de totes les seves facultats, el poeta *compondrà* el poema (més que no pas el *crearà*, mot d'ecos ideals); un primer vers que, òbviament, no ha de coincidir pas per força amb l'incipit: és primer pel que fa al procés, no pas pel que fa al resultat.

Valéry no va ser pas l'únic a reflexionar sobre la gènesi i la composició poètiques. Pel que fa a la primera, anys a venir Josep Carner parlarà de la paraula com a ham poètic: una paraula casual, apareguda de sobte i inexplicablement en l'esperit del poeta, i que té la virtut —com dirà a *Virtut d'una paraula*, de l'any 1961, un text en general menys citat pels estudiosos que *Teoria de l'ham poètic*— de tocar dins seu «el caire d'una emoció oblidada» (una paraula dotada d'un inefable poder d'irradiació), es coronarà de tot un vers: el vers donat. Per contra, la composició (que comença quan la inspiració «és ja en minva», en mots de Shelley dels quals Carner es fa ressò en els dos escrits esmentats més amunt) demana el concurs i la combinació de tot un seguit de potències i facultats: instints, sentits, memòria, sentiments, imaginació, intel·ligència.

Unes potències i unes facultats que es conjugaran en el que Carner en diu, també a *Virtut d'una paraula*, la «tria personal de les tra-

ves»,<sup>1</sup> autèntiques col·laboradores del poeta en la tasca compositiva. És a aquestes traves —no pas a procediments màgics, automàtics o científics— que el poeta deu «el fet de poder treure tots els recursos de l'ombra o de la vida soterrada», com també d'assegurar «les gràcies formals».

Però la reflexió sobre la gènesi i la composició del poema admet també una formulació poètica, una formalització en vers. En aquest sentit, Ayala-Dip<sup>2</sup> (1993) argumenta que, en poesia, l'esperit de la modernitat es tradueix en el replegament del poeta sobre la seva pròpia feina, replegament que el situa en el vèrtex de la seva pràctica: el llenguatge. Segons Ayala-Dip, després de la desil·lusió baudelairiana la lírica troba el seu principi i el seu fonament en l'autoconsciència lingüística més radical. En pertorbar la tranquil·la referència cap a l'exterior, el poema es tanca en si mateix, i reflexiona sobre el seu propi caràcter i sobre els seus propis mecanismes de construcció.

Wallace Stevens escrivia el 1937 (i en el poema número XXII de *The man with the blue guitar*):

Poetry is the subject of the poem,  
From this the poem issues and

To this returns. Between the two,  
Between issue and return, there is

An absence in reality,  
Things as they are. Or so we say.

Aquesta absència de realitat de què parla Stevens es tradueix en una ficció de referència. El poema no il·lumina altra realitat que la seva pròpia.

Em proposo en aquest article de fer una lectura de dos poemes de Josep Carner a la llum de les idees que acabo d'exposar. Els poemes són els que duen per títol *Si cal que encara et vegi* i *Tardor sensible*, i

1. La cursiva és meua. *Virtut d'una paraula* i *Teoria de l'ham poètic* són recollits a Núria NARDI i Iolanda PELEGRÍ, *El reialme de la poesia de Josep Carner* (Barcelona, Ed. 62, 1986), ps. 243-246 i 247-249.

2. J. Ernesto AYALA-DIP, *Benjamin, Baudelaire i el futur de la lírica*, dins Jordi Llovet (ed.): *Walter Benjamin i l'esperit de la modernitat* (Barcelona, Bacanova, 1993), ps. 159-166.

pertanyen a *Absència* (la darrera secció de *Poesia*, de 1957).<sup>3</sup> Bona part de la seva eficàcia estètica està en el fet que la pertorbació de la referència cap a l'exterior de què parlava abans no és formulada explícitament, de manera que es manifesta per mitjà del que en podríem dir una *doble referència*: cap a fora i cap a dins. Com veurem després amb més detall, a *Si cal que encara et vegi* és l'enunciat del quart vers «la plana ben escrita de versos paral·lels», l'encarregat d'executar-la; i a *Tardor sensible* és la possibilitat de veure el cingle de què se'ns parla al primer tercet no només amb la nostra imaginació (a la natura), sinó també amb els nostres ulls (a la pàgina): el cingle és el mateix poema, fet de tantes feixes (o lleixes) com estrofes de què es compon.

A banda d'aquesta operació, tots dos poemes comparteixen els motius temàtics de la tardor i la nit (associats a la imminència de la mort, estratègicament al·ludida als versos finals) i, estretament relacionada amb el que he dit al final del paràgraf precedent, la presència de la figura del llaurador com a metàfora del poeta. Una metàfora emblemàtica i ben tradicional, i que, en virtut del que afirmàvem a l'inici a propòsit de l'arduitat del treball de composició poètica, no ens ha d'estranyar gens (en aquest sentit, al primer tercet de *Tardor sensible* la feina del llaurador és qualificada d'«humil fatic»). Més concretament, a *Si cal que encara et vegi* el poeta obre solcs a la plana d'un camp; a *Tardor sensible*, llaura feixes en un cingle.

## 1. SI CAL QUE ENCARA ET VEGI

### SI CAL QUE ENCARA ET VEGI

Si cal que encara et vegi, lloc meu i fe primera,  
que sigui un dia de tardor i a seny d'estels,  
i el llaurador, fet ombra, hagi deixat enrera  
la plana ben escrita de versos paral·lels.

3. Els poemes corresponen respectivament als números 860 i 885 de l'edició de *Poesia* feta per Jaume COLL (*Josep Carner. Poesia*, text de l'edició de 1957 revisat i establert per Jaume Coll (Barcelona, Quaderns Crema, 1992)), que és aquella de què em serviré. Cal dir que *Si cal que encara et vegi* aparegué per primer cop a *Llunyania* (1952).

I en l'agombol del vespre, que alguna veu molt pura  
desgrani la tonada que el meu bressol oí  
abans que sense termes i sense afegidura  
no negui mes parpelles la nit d'on vaig eixir.

En una brillant disquisició sobre les diferències entre la poesia i la prosa, i en el marc d'unes jornades filològiques destinades a estudiosos dels clàssics celebrades el 1982 a la Universitat de Gènova, Umberto Eco<sup>4</sup> recordava que, per a la descripció d'aquelles diferències, els antics tenien el mèrit d'haver-nos proporcionat un agafador etimològic i d'haver-nos plantejat un punt de partida del qual no podíem prescindir:

«*prorsus* és allò que va en línia recta i directa, Quintilià n'és testimoni (*Institutio*, I, 8, 2), mentre que *versus* és el *solc*, el rengle, allò que avança uns passos i en acabat s'atura, o torna enrere *bustrofèdicament*, o torna a començar pel punt de partida, però una ratlla més avall.»<sup>5</sup>

El poema està essencialment organitzat pel retorn (*vertere*, *versus*) del mateix; contràriament a la progressió directa de la prosa, el vers conté la idea d'una reiteració regular. En una de les seves converses amb Krystina Pomorska (la dedicada al factor temps en la llengua i la literatura), Jakobson<sup>6</sup> diu que sempre vivim el vers d'una manera complexa, perquè s'hi conjuguen tres impressions: «la sensació immediata del present, la volta de la vista al impuls de los versos precedentes y la viva anticipación de los versos siguientes». Podríem dir sense por d'exagerar gens que tots els mitjans tècnics utilitzats en el

4. U. ECO, *El signe de la poesia i el signe de la prosa*, dins *Dels miralls i altres assaigs* (Barcelona, Destino, 1987), ps. 324-325.

5. La cursiva de «solc» i «bustrofèdicament» és meua. La *Gran Enciclopèdia Catalana* afegeix a la definició de «bustrofèdic» ('Dit d'algunes escriptures en les quals les línies del text s'alternen d'esquerra a dreta i de dreta a esquerra') la informació que el mot «ve del moviment dels bous en llaurar (*boustrophedón*)».

Més endavant (p. 333) Eco afirma que la mesura del vers és un *obstacle escollit* pel poeta (recordem que a *Virtut d'una paraula* Carner parla de la *tria* de les *traves*).

6. Roman JAKOBSON, *El factor tiempo en la lengua y la literatura*, dins *Lingüística, poética, tiempo. Conversaciones con Krystina Pomorska* (Barcelona, Crítica, 1981), p. 80.

poema comparteixen l'exercici d'una mateixa funció: posar la paraula en el temps, donar-nos l'emoció del temps. La rima mateix, per exemple, no és una mera repetició de sons: s'hi troben un so i el record d'un altre so, que són dos elements diferents, perquè l'un pertany al món de la sensació, i l'altre, al món del record, de la memòria.

Expressat en la fórmula, ja clàssica, del mateix Jakobson:<sup>7</sup> el tret inherent indispensable de qualsevol fragment poètic és la projecció del principi de l'equivalència de l'eix de la selecció sobre l'eix de la combinació. Si l'equivalència es converteix en recurs constitutiu del sintagma (si aquest es construeix a partir d'elements que pertanyen als mateixos paradigmes i que són, doncs, idèntics o equivalents des d'un punt de vista fonològic, morfològic, sintàctic, lèxic o rítmic, és a dir, lingüísticament i/o prosòdica), tot el poema estarà fet de noves presentacions d'elements ja coneguts i de successives *rememoracions* d'aquests mateixos elements. És a dir, de paral·lelismes, que són sens dubte l'expressió més evident de la idea jakobsoniana (i això és reconegut ja d'una manera explícita per la tradició retòrica i poètica; Jakobson es refereix, en aquest sentit, a G. M. Hopkins). Un paral·lelisme no és sinó la recorrencia de certes unitats equivalents, recorrencia en què l'equivalència entre aquestes unitats prové de llur valor funcional, de llur similitud o dissimilitud semàntica, de llur simetria o antisimetria respecte a una determinada constant.

A *Si cal que encara et vegi* no és pas la declaració d'enyor al país natal i a la terra dels pares, aquest «lloc meu i fe primera» del primer vers, per molt sentida que sembli, el que importa més i el que és més significatiu (i que és el que una lectura superficial defensaria, fent potser massa cas que el poema aparegué per primer cop a *Llunyania* i que la secció de *Poesia* en què Carner el va incloure posteriorment és *Absència*). Ni tampoc l'afirmació de la figura del llaurador com a poeta, ben tòpica d'altra banda, com ja hem vist via Eco. El que importa més és que el poema vol ser llegit fonamentalment com una il·lustració del paral·lelisme en tant que element constitutiu del seu discurs, perquè, si el llegim així, llegirem també aquella mateixa declaració

7. R. JAKOBSON, *Lingüística i poètica*, dins *Lingüística i poètica i altres assaigs* (Barcelona, Ed. 62, 1989), p. 50.

d'enyor que dèiem i aquell mateix *encara* que és el quart mot del títol: no hi ha millor manera d'expressar lingüísticament el record que formalitzant-lo en poema, és a dir, versificant-lo. És en la pàgina ben escrita de «versos paral·lels» que trobarem la manifestació i la demostració del temps que es rememora, del lloc que es vol tornar a veure, de la cançó de bressol que es vol tornar a sentir.<sup>8</sup>

A *Si cal que encara et vegi*, l'enunciat «la plana ben escrita de versos paral·lels» (v. 4) té dues referències. En llegir-lo, veiem els solcs que el llaurador ha obert en la terra que conrea, perquè la veu que parla en el poema es dirigeix a la nostra imaginació. Però veiem també, simultàniament o fins i tot abans, la plana —la pàgina— que tenim a sota els ulls, el poema del qual aquest enunciat forma part: els versos. Tant més que la rememoració del títol en el primer hemistiqui de l'incipit (paral·lelisme elemental i d'una perceptibilitat evidentíssima per la seva literalitat i per les posicions estratègiques en què té lloc) ja ens havia posat sobre la pista. I veiem també ara la raó per la qual

- (1) el poema es compon de dues estrofes;
- (2) les estrofes tenen el mateix nombre de versos, i
- (3) els versos són d'art major.

Totes tres característiques combinades ens fan percebre el poema com la representació gràfica —el diagrama— de dues línies horitzontals paral·leles.<sup>9</sup>

Aquesta primera impressió és reforçada encara en una segona lectura, la qual ens fa adonar de tres paral·lelismes més: els versos

8. Philippe HAMON (*L'oeuvre poétique*, dins *Le Grand Atlas des littératures* (París, Encyclopaedia Universalis, 1990), p. 45) arrisca la hipòtesi que el fet que en el text poètic cada unitat estigui contextualment correlacionada amb moltes altres unitats per una identitat de posició, de so, de sentit i/o de funció empeny el poeta a usar inconscientment un cert nombre de mites particulars fundats en la repetició: mites del retorn cíclic dels astres (Apol·lo, que és també el déu de la poesia), de la reduplicació de les imatges (Narcís) i dels sons (Eco), i també —aquests són aquells als quals s'acostaria més *Si cal que encara et vegi*— del retorn a si mateix, cap enrere o vers el passat (Orfeu).

9. En aquest sentit, és obvi que el conjunt de vint-i-vuit versos tetrasíl·labs, distribuïts en set estrofes de quatre versos, del poema d'*Absència* que porta per títol *Un camí* (núm. 855 de COLL, *op. cit.*, 1992) dibuixa una única línia vertical: un camí.

- (4) són isosil·làbics (tenen dotze síl·labes);
- (5) són cesurats, justament a la meitat (segons la modalitat 6 + 6), i
- (6) tenen el primer hemistiqui femení.<sup>10</sup>

Un examen de tots els paral·lelismes que construeixen el poema, a la manera del que, en col·laboració amb Lévi-Strauss, va fer Jakobson amb *Les chats* de Baudelaire, ens duria probablement massa lluny. Descriurem només els que ens semblen de més interès (i veurem doncs tan sols algunes de les *traves* —condicions volgudes— amb què s'acará Carner).

Tot seguit, i per facilitar l'exposició, presento primer el poema amb aquests paral·lelismes marcats.<sup>11</sup>

#### SI CAL QUE ENCARA ET VEGI

- 1 **Si cal que encara et vegi**, lloc meu i fe **primera**,
- 2 que sigui un dia de tardor i a seny d'estels,
  
- 3 i *el llaurador*, fet ombra, / hagi deixat enrera
- 4 la plana ben escrita / de versos paralels.
  
- 5 I en l'agombol del vespre, / que *alguna veu molt pura*
- 6 desgrani la tonada / que el meu bressol oí
  
- 7 abans que sense termes i sense afegidura
- 8 no negui mes parpelles la nit d'on vaig **eixir**.

Deixant de banda el paral·lelisme, que ja he comentat, entre el títol i el primer hemistiqui de l'incipit, el text del poema s'organitza en quatre moviments, dos a cada estrofa, cada un dels quals ocupa, d'u-

10. Només el segon vers fa excepció, i encara no a totes tres característiques, sinó només a (5) i (6) —i en rigor, només a (5), perquè l'excepció a (6) deriva de l'excepció a (5)—: aquest vers, en efecte, respon a la modalitat 8 + 4 i no és pas, doncs, un alexandri bímembre, com els altres, sinó un dodecasíl·lab sense cesura, amb un tall a la síl·laba vuitena (cf. Salvador OLIVA, *Introducció a la mètrica* (Barcelona, Quaderns Crema, 2a ed., 1988), ps. 65-66; ÍD., *La mètrica i el ritme en la prosa* (Barcelona, Quaderns Crema, 1992), p. 293).

11. Senyalo els paral·lelismes per mitjà de cinc marques diferents, sempre en negreta: en lletra rodona —sense subratllar, amb subratllat simple, i amb subratllat doble—, i en lletra cursiva —sense subratllar, i amb subratllat simple.

na banda, el mateix nombre de versos (dos), i d'una altra versos situats a la mateixa posició (el primer de cada estrofa s'aparella amb el que el segueix, i el tercer amb el darrer):

(A)            1-2            3-4            5-6            7-8

Un joc complex de correspondències agrupa també la segona parella de la primera quarteta amb la primera de la segona:

(B)                            3-4 - 5-6

Finalment, els mots «vegi» (v. 1) i «parpelles» (v. 8), d'una banda, i «primera» (v. 1) i «eixir» (v. 8), d'una altra, tots quatre en terminació d'hemistiqui —els dos primers de primer hemistiqui, i els altres dos de segon—, lliguen l'un a l'altre íncipit i èxplicit:

(C)                            1-8

L'agrupació (A) és clara i no necessita comentari.

Pel que fa a (B), cal dir en primer lloc que les parelles 3-4 i 5-6 han de ser interpretades com a expansions o desenvolupaments respectius dels dos sintagmes nominals del segon hemistiqui de l'íncipit («lloc meu» i «fe primera»), sintagmes anticipats tanmateix en el primer hemistiqui del mateix vers per un pronom —«et»— de nombre singular. Per mitjà d'aquest pronom, l'íncipit (*un* sol vers) presenta com a *únic* el que els versos 3-6 (*dues* parelles de versos) presenten com a *doble*.

Efectivament, fixem-nos primer com «el llaurador» és a «la plana ben escrita de versos paral·lels» el que «alguna veu molt pura» és a «la tonada que el meu bressol oí». Escripura i oralitat són aquí les dues cares de la mateixa moneda, llaurar i cantar la mateixa activitat (quan cada ratlla impresa —cada solc— és realment un vers, la tipografia no fa més que aïllar visualment una unitat que ja existia abans a la llengua parlada, on tenia ja la seva raó de ser).<sup>12</sup> Només que la primera és as-

12. ECO (*op. cit.*, p. 332) ens recorda oportunament que la raó per la qual la poesia canvia de rengle abans d'arribar al marge dret de la pàgina no és pas grafemàtica o gramatològica, sinó fònica: canviar de rengle «implica un respir, imposa una pausa».



sociada tradicionalment al pare («lloc meu» remet al *camp*) i la segona a la mare («fe primera» remet al «bressol»<sup>13</sup>).

Una anàlisi més fina ens fa veure també com l'encavallament que es produeix entre els dos hemistiquis de 3 —el sintagma nominal subjecte «el llaurador» (a inici de vers) és separat del nucli del sintagma verbal que el predica «hagi deixat»— és repetit a major escala en el que es dona entre 5 i 6 —on també el sintagma nominal subjecte «alguna veu molt pura» (a fi de vers) és separat, però per frontera de vers, del nucli del seu predicat «desgrani». En el mateix ordre de coses, fixem-nos així mateix que allò enunciat en el segon hemistiqui de 4 i de 6 fa la funció sintàctica de complement del nom que figura en el primer —«plana» a 4, «tonada» a 6; diguem també que ambdós són mots paroxítons i que comparteixen tres fonemes: /a/, /ə/ i /n/—, per bé que la forma és diferent —sintagma preposicional a 4, clàusula relativa a 6.

Quant a (C), és clar que 1 i 8 participen del que en podríem dir, respectivament, al·lusió incipital i explicital: «primera» com a mot destacat del *primer* vers del poema, i «eixir» com a mot, no menys destacat, del *darrer*, no poden sinó ser en part metalingüístics, és a dir, referir implícitament al mateix poema i no pas a quelcom que li sigui exterior. I també és clar que la satisfacció del desig del narrador de tornar a *veure* el seu lloc i la seva primera fe (v. 1) depèn de la circumstància que la nit no negui les seves *parpelles* (v. 8).<sup>14</sup> De manera

13. «Sant Joan, feu-lo ben gran; / sant Martí, feu-lo dormir; / que son pare n'és al camp / i sa mare és al molí.» És el text d'una cançó de bressol que recull el nostre cançoner i que ens ajuda a entendre per què, a *Si cal que encara et vegi*, la veu *desgrana* (v. 6) la tonada: la mare treballa al molí.

I potser ara veiem també l'anagrama MOLÍ resultat de la transposició de les lletres (en majúscula) de la seqüència final del vers 6: «Meu bressOL oÍ». «Molí» és doncs un *mot sota els mots* «meu bressol oí», per servir-nos del títol que Jean STAROBINSKI (*Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure* (París, Gallimard, 1971)) donà al llibre en què recollí les investigacions de Saussure sobre els anagrames en les poesies grega i, sobretot, llatina. JAKOBSON (*El paralelismo*, dins *Lingüística, poética, tiempo*, op. cit., p. 110) opina que els estudis de Saussure sobre aquest tema demostren que, contràriament al paralelisme canònic i patent, les estructures poètiques trenquen amb el principi elemental de la successió en el temps; l'anagrama poètic transgredeix així una de les lleis fonamentals del llenguatge verbal: la llei de la linealitat del significat.

14. Hi ha, però, manca de paralelisme sintàctic en tots dos casos: «primera» és adjectiu i «eixir» és verb, i «vegi» és verb i «parpelles» nom.

que finalment, doncs, el títol traspassa la barrera on la seva repetició a l'incipit semblava haver-lo deturat.

## 2. TARDOR SENSIBLE <sup>15</sup>

### TARDOR SENSIBLE

El fred maquina, lluny, la recruada  
que gelarà les timbes i els torrents,  
i als adéus d'una tendra sovellada  
cerquen d'abellar mos pensaments.

Una gran fulla d'or volta encantada  
entre sospirs i encara no laments;  
finestres sense por de cap gebrada,  
de nit, s'encenen de retorns contents.—

Serenitat com de llaurada feixa,  
paga i corona de l'humil fatic.  
Vaig, cingle avall, a una darrera lleixa:

¿per què l'aire, talment, em sembla amic?  
La vida em diu que tan suau em deixa  
perquè ho fa al so de la cançó que dic.

Ruskin<sup>16</sup> era del parer que, quan Dante descrivia els esperits caient de la vora de l'Aqueront «com fulles mortes que s'agiten a les branques», donava la imatge més perfecta possible de l'absoluta lleugeresa, la debilitat, la passivitat i la dilatada agonia de desesperació de les ànimes, sense, però, perdre un sol instant la seva clara percepció que

15. Les xifres que segueixen els títols que figuren en el comentari d'aquest poema remetent al número d'ordre que els poemes de *Poesia* tenen en COLL, *op. cit.*

16. John RUSKIN, *Of the Pathetic Fallacy*, dins Edmund D. Jones (ed.), *English Critical Essays. Nineteenth Century* (Londres, Oxford University Press, 1971), ps. 327-328.

«*these* are souls, and *those* are leaves». Dante no confonia les unes amb les altres. En canvi, els versos de Coleridge

The one red leaf, the last of its clan,  
That dances as often as dance it can

presenten una mòrbida i, doncs, una molt falsa idea de la fulla. Coleridge ha imaginat en ella una vida i una voluntat que no existeixen, i confon «its powerlessness whith choice», «its fading death with merriment», i amb música el vent que la sacseja. Gràcies a un recurs ben fàcil —el símil, l'analogia explícita que expressa la partícula «com»—, Dante separava el fet natural de la valoració emocional.

Ruskin parla en termes de «true imaginative power», d'«exquisite sincerity», i del poeta amb un govern ben ferm de l'emoció i impassible com una estàtua. Així, la peculiar dignitat que caracteritza les obres que es limiten a expressar els fets purs és resultat de la integritat de l'home: en el bon poeta, l'ardor no perd res del seu pes, mentre que el poeta de segon ordre (Ruskin fica en aquest sac Keats i Tennyson, per exemple) adopta capritxoses expressions metafòriques que, lluny de parlar el llenguatge de la passió, són simple falsedat, mentida proferida per la hipocresia, afectació.

A partir de Ruskin i dels seus *Modern Painters*, fallàcia patètica (*Pathetic Fallacy*) és el terme que els estudis literaris fan servir per referir-se al procediment per mitjà del qual s'atribueix a una cosa —fulla— actituds o sentiments propis de l'home —dansar, voltar. És fallàcia en tant que la dita atribució és una falsedat i el signe d'un estat de la ment mòrbid i feble (les emocions ens fan percebre coses estranyes a la raó) —les fulles ni dansen ni volten—; és patètica en tant que allò atribuït és de l'ordre del páthos, la passió, la *sensibilitat*. Expressat en clau poètica:

¿Serà per ma minvança que he sentit  
inquietuds de l'aigua en ésser nit,

i he vist l'estel cobert, com fredeluc,  
i l'herbei en requesta d'aixopluc,

i el vent tot gris i el fressament de seda  
de la mig esvaïda pollancreda?

Sempre que, és clar, prenguem per retòriques les interrogacions que es fa el narrador, i que, doncs, entenguem que certament és per la seva «minvança» —la seva lassitud (és *Lassitud* el títol del poema); Ruskin<sup>17</sup> en diu *weakness*— que sent *inquietuds* de l'aigua, i veu *fredeluc* l'estel i en *requesta* d'aixopluc l'herbei.<sup>18</sup>

Una lectura literal no pot assumir com a pertinent una tardor que sigui sensible. A «tardor sensible» hi tenim fallàcia patètica, perquè hi opera la metàfora en virtut de la qual es dota d'animació —exactament, de *sensibilitat*— quelcom —la tardor— en si mateix inanimat. Aquest títol extreu bona part de la seva eficàcia del seu caràcter altament projectiu. En efecte, és fàcil de convenir que, assumida una tardor com a sensible, al lector no li costa gens de fer-se càrrec d'un fred que maquini i d'una recruada que geli timbes i torrents —per molt que aquest fred i aquesta recruada siguin de l'hivern i no de la tardor (el «lluny» del primer vers i el futur «gelarà» del segon són prou eloqüents)—, d'una sovellada tendra —per molt que aquesta sovellada sigui de l'estiu («adéus» és això, que indica: l'estiu s'acomia)—,<sup>19</sup> d'una fulla que volti encantada entre sospirs que, ben aviat, seran laments —aquesta, ara sí, de la tardor, que és quan als arbres els cau la fulla—,... Així, en el títol mateix s'hi usa el procediment que, *in extenso*, s'explotarà en el text, i, d'aquesta manera, s'hi anticipa part de la seva forma.

Aprofitant un dels conceptes clau de l'escola formalista russa, de la qual fou un membre destacat, Tomasevskij explica molt bé —a la

17. *Op. cit.*, p. 338.

18. El poema forma part, dins *El tomb de l'any* (Josep CARNER, Barcelona, Proa, 1966, p. 91), de la secció *Tardor* (*Primavera*, *Estiu* i *Hivern* són els títols de les altres tres). A l'estrofa anterior a les que he reproduït havia afirmat del seu cor el narrador: «un las que decebut mormola / un so desgavellat, crec que un lament.»

19. Costa d'entendre que Loreto BUSQUETS (*Aportació lèxica de Josep Carner a la llengua literària catalana* (Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1977), p. 236) faci derivar el neologisme «abellejar» (v. 4; els pensaments del narrador cerquen d'*abellejar* als adéus d'una tendra sovellada) de *bell* (i no d'*abella*). Tant més que 'esdevenir bella alguna cosa' (que és el significat que Busquets dóna al verb) a penes fa sentit ja en el primer dels tres exemples que aporta —extret del poema *Pronòstic de setembre* (591)—: «És el roser tot flors *abellejades* / i la parra, Milisa, tot *raïms*» (vs. 1-2; les cursives són meves); a més, qui llegint el primer vers pensi més en belleses que en abelles perdrà l'analogia entre *arraïmar-se* ('aplegar-se formant com un raïm') i *eixam* ('grup nombrós d'abelles').

Tematika, la darrera part de *Teorija literatury. Poetika* (1925)— que, amb relació als recursos i els procediments lingüístics, l'escriptor té dues possibilitats: els pot o bé motivar (dissimular, amagar, fer imperceptibles; es tracta de presentar el material literari de la manera més *natural* possible), o bé *posar al descobert* (fer-los perceptibles, evidenciar-los). Així, per exemple, si l'escriptor interromp un parlament de l'heroi amb l'excusa de no haver-ne sentit el final, mentre que una pàgina abans havia exposat els pensaments més íntims d'aquest heroi, tenim no pas una motivació realista, sinó la posada al descobert del procediment.<sup>20</sup> Igualment, quan Puskin escriu (en el capítol quart de *Jevgenij Onegin*)

I craqueja també el gel  
I el camp dels voltants s'argenta...  
(El lector espera rima en cel:  
el poeta a escriure-la es venta)

posa al descobert el procediment de la rima.

Segons Tomasevskij, la posada al descobert d'un procediment artístic té el seu origen en el fet que un procediment perceptible només es justifica estèticament si es fa perceptible voluntàriament: la perceptibilitat d'un procediment que l'autor volia mantenir amagat té un efecte còmic, cosa que, és clar, resulta en perjudici de l'obra. Preveïent la possibilitat d'una percepció semblant, doncs, l'autor evidencia el procediment.

És en virtut del lloc destacat que ocupa —és a dir, a causa del fet que és títol— que podem considerar que l'enunciat «tardor sensible» posa al descobert el procediment de la seva construcció: la fallàcia patètica. I, en tant que aquest procediment, com ja hem dit, és també usat en el text, podem considerar igualment que l'autor ha conjurat en el títol aquell perill de comicitat de què parla Tomasevskij. O bé —i

20. La motivació realista respon a l'exigència a l'obra, per part del lector, d'una il·lusió elemental: «per molt convencional i artificiosa que sigui», la percepció de l'obra «ha d'anar acompanyada de la sensació que tot el que s'esdevé és real» (TOMASEVSKIJ, *Temàtica: la construcció de la trama*, dins E. Sullà, *Poètica de la narració* (Barcelona, Empúries, 1985), p. 30).

aquesta és una lectura més positiva, en tant que no parla de conjurs i de possibles perills o faltes, sinó més aviat de plenituds— que l'autor no ha volgut que la fallàcia patètica usada en el text escapi a l'atenció del lector, no ha volgut que sigui *imperceptible*: com una poderosa llum que, des de la seva posició privilegiada, toca i impregna tot allò que té a sota, «sensible» és el mirall on forçosament es miren «maquina», «gelarà», «tendra», «volta»...

És instructiva en aquest sentit la comparació de *Tardor sensible* amb *Tardor* (272), sonet també, i el text del qual és, així mateix, travessat per la fallàcia patètica (la pollancreda es torç i plora —les seves fulles són llàgrimes—, el vent es venja, les fulles somnien...). Contràriament a *Tardor sensible*, però, el títol de 272 amaga el procediment àmpliament usat en el text, amb la qual cosa l'escriptor sembla tenir la intenció de fer-lo passar per *natural* (quan, de fet, en tant que procediment no pot ser sinó artificial). D'aquesta manera, s'arrisca que el que diu el narrador tingui en nosaltres un efecte més còmic que patètic i, doncs, que el fet que la pollancreda es torci sota el vent ens faci, en lloc de plorar amb ella, riure.

Això seria efectivament així si no fos que la *darrera* estrofa digués:

Eleva a seny sonor les malaurances,  
tu, menys mortal que les esgarrifances,  
oh pura pietat de poesia!

Aquesta *darrera* estrofa suggereix que allò que hem llegit és una ficció de referència, «pura (...) poesia» (èxplicit), poesia pura, poesia a seques. De manera que, en cas que abans hàgim percebut el procediment sense que l'autor ho volgués (ja que ni ell en el títol ni el seu delegat —narrador— en el text no l'havien pas fet perceptible) i hàgim rigut, ara ens hem de rendir a l'evidència que això que tenim a sota els ulls no és una representació de la vida —o de quelcom d'ella—, sinó una de les moltes pàgines de *Poesia* de Josep Carner. Aquest replegament del poema sobre si mateix, com veurem tot seguit, és més manifest i palès encara a *Tardor sensible*.

La «*darrera lleixa*» amb què acaba el primer tercet de *Tardor sensible* és alhora la del «cingle» del mateix vers i la del poema: l'última es-

trofa. I això ens fa llegir «llaurada feixa» i «humil fatic» com a enunciats que refereixen implícitament al treball poètic. Aquesta interpretació l'abonen els dos darrers versos del poema: «la cançó que dic» (a *Tardor* hi teníem «seny sonor») és el sonet que acabem d'*escoltar*, una cançó que mor justament aquí perquè no hi ha altra lleixa (com a *Si cal que encara et vegi*, cantar i llaurar són la mateixa activitat). És clar que si això és així és perquè qui l'ha dita expira amb ella: no li resta, ja, més «aire».<sup>21</sup>

A aquesta darrera lleixa, el narrador *va a morir-hi*, i ho farà en pau i des de la «serenitat» (v. 9) que proporcionen quatre feixes ben llaurades. Hi ha mort més bona que morir cantant —no pas en plany? No en ple hivern, sinó a la tardor—; no en una timba o un torrent, sinó en una lleixa —un replà—; i no amb fred sinó acompanyats de l'amistat i la suavitat d'allò mateix que, perquè morim, ens ha de deixar?

És per això, també, que aquesta tardor és sensible. Sensible no en el sentit 'dotada de sensibilitat' (que és aquell en què hem usat el mot fins ara), sinó en l'accepció 'que fàcilment es deixa dur pels sentiments'. És sensible perquè ho és l'aire —de tardor, no pas l'aire, fred (v. 1), de l'hivern—, «amic» i «tan suau», i gràcies al qual ha pogut ésser dita la cançó que li ha donat vida, forma i figura. Aquest aire té el valor invers d'aquell que, a la tardor, posseeix el vent (aire en moviment), emblema de l'estació en bona part dels poemes de Carner en què aquesta hi té poc o molt pes. Cal recordar que és el vent —«ple de venjances»—, allò que torç i malmena la pollancreda de *Tardor*, i la fa plorar?<sup>22</sup> I per aca-

21. O més «vida»: el subjecte de «deixa» tant pot ser l'un com l'altra. Tanmateix, ens inclinem per «aire»: en primer lloc, perquè la qualitat de «suau» atribuïda al subjecte elidit de «deixa» convé a «amic» (que és allò que al narrador li sembla l'aire); i en segon lloc perquè, pròpiament, és l'aire —i no la vida— allò que *el deixa a un al so* d'allò que diu, sigui això una cançó, com aquí, o un plany: sense aire, l'acte de la fonació no és possible, i és en el seu moviment d'expulsió, d'expiració —«em deixa»—, que es produeix el so. Al capdavant, aquesta és una ambigüitat la resolució de la qual és indiferent al sentit: només hi ha vida si hi ha aire; fer el darrer alè és morir.

Afegim que presten suport encara a la interpretació de «darrera lleixa» com a 'darrera estrofa d'aquest sonet' els dos punts després de «lleixa».

22. A més de despollar els arbres, el vent espanta les oques feres (*Vent de tardor*, 835, dins *Tardor de Lluna i lanterna*, la penúltima secció de *Poesia*), deixa sense sostre la cabana (*La rufagada i l'empall arrencat*, 836, també dins *Tardor de Lluna...*), «ofega complantes de les fades» (*Tardor helvètica*, dins *Tardor d'El tomb de l'any*; cf. CARNER, *op. cit.*, p. 84), emmena «escorrialles / de somnis» (*Aquell mateix vent*, també dins *Tardor d'El tomb...*, subsegüent al poema acabat d'esmentar).

bar amb aquest poema, la comparació del qual amb *Tardor sensible* ha resultat tan profitosa, direm que si allí la poesia era finalment (a la darrera estrofa) interpellada que *elevés* a seny sonor les malaurances de què se'ns acabava de parlar,<sup>23</sup> aquí el poema és dit que hi mor, a la darrera estrofa. El poema diu que dura el que en dura la lectura: el que es remarca és la transitorietat, la mortalitat.

I la imatge del cingle que era fins ara el poema —l'espai, aquesta materialitat que dibuixen les feixes i els signes que s'hi inscriuen— és definitivament assimilada al temps. Tractant-se d'una tardor sensible, no podia ser altrament: només allò sensible pot i ha de morir. És llei de vida.

JOSEP BESA CAMPRUBÍ

Universitat Autònoma de Barcelona i Universitat de Barcelona

23. «Eleva» les malaurances: és a dir, transcendeix-les, tu que ets immortal, o —si som fidels al text del poema (a la lítote)— «menys mortal» que les esgarrifances; no en va les fulles dels pollancre, arrancades pel vent, són un plor sobre la *terra nua*.