

«L'AMOR TENIA A RAN DE LLAVIS».
YEATS, RILKE I ALTRES PRESENCIES
A L'OMBRA DE MARIÀ MANENT

I

Ja fa més de mig segle de la publicació, l'any 1946, de l'article de William K. Wimsatt i Monroe C. Beardsley, «The intentional fallacy», que posava en qüestió el concepte d'«intenció autorial» com a fonament per a la interpretació dels textos. Amb ell ambdós *new critics* no feien sinó prolongar un corrent teòric iniciat els anys vint i trenta per autors com Paul Valéry i T. S. Eliot, i que culminaria amb el que Roland Barthes anomenarà, el 1968, «la mort de l'auteur».

Ha pogut força, tanmateix, des que aquestes idees foren formulades. I, de fet, ja a finals dels anys seixanta van sorgir teòrics que, tot negant aquesta «mort», reivindicaven la «intenció de l'autor» com a base hermenèutica. El més destacat, E. D. Hirsch Jr., autor de *Validity in Interpretation* (1967).

Els efectes d'aquell corrent, això no obstant, encara avui es fan sentir. I l'aplicació esbiaixada de conceptes com el d'«opera aperta», que Umberto Eco mateix ha hagut de matisar i precisar més d'una vegada (Eco 1995), no ha fet més que intensificar-los. De manera que, a l'hora d'interpretar les obres literàries, encara avui sovint es menysté o simplement es prescindeix de la figura de l'autor, per prudència o per la por de ser greument acusats d'esdevenir uns nous Sainte-Beuves. Però no es pot oblidar que, abans de res, els poemes, les novel·les (i, en les respectives disciplines, els quadres, les escultures, les sonates, etc.) són el producte d'un escriptor (d'un artista) i, en definitiva, l'obra d'una persona, d'un home o d'una dona. I cada obra ha estat creada, certament, en un determinat context cultural, social, literari, etc.; però, abans de res, dins unes concretes circumstàncies vitals.

Per posar-ne un exemple: Arthur Terry, un excellent crític de Carles Riba, trobava que el *Primer llibre d'Estances* es caracteritzava per sobresortir-hi «la voluntat [del poeta] de comprendre la pròpia natura en tota la seva complexitat», i per «la manera d'enfocar les realitats anímiques i psicològiques a través d'unes abstraccions tradicionals —la ment, el desig, els sentits— que les relaciona amb la lírica medieval, i sobretot amb la tradició petrarquesca»; i con-

cloïa: «Aquesta relació conscientment cercada representa no solament una voluntat de tipus cultural, sinó encara un esforç per situar la poesia personal més enllà de l'anècdota» (Terry 1984: 12-13).

Totes aquestes observacions s'adeqüen perfectament a l'obra esmentada. Tanmateix, el professor Terry, igual com d'altres comentaristes ribians, no té en compte un factor: i és que la meitat dels poemes del llibre van ser acabats per Riba tot just abans de complir els vint-i-tres anys, i que els primers els va escriure quan en tenia amb prou feines dinou. Això és: quan encara no havia deixat de ser un adolescent i iniciava el seu festeig formal amb Clementina Arderiu, la poeta amb qui es casarà tres anys després. No podria ser, doncs, que, en darrer terme, allò de què estigués parlant Riba en aquells primers poemes, dedicats a la noia festejada, no fos sinó el seu desconcertant enamorament, que ell intentava comprendre, jove inexpert en l'amor com era, bo i amagant-se sota una capa de conceptualització, més que res per pudor i timidesa? (Malé 2006 i Malé 2001: 183 ss).

Considerem el cas de Marià Manent. Quan era jove, en l'adolescència, va enviar alguns dels seus versos, a mitjan anys deu, a un autor ja consagrat com Eugeni d'Ors. I aquest, bo i aprovant-los, «m'observà», recordava Manent ja de gran, «que, per a escriure bons poemes, calia viure intensament. Em recomanà l'amor: "Festegi", em va dir» (Manent 1987: 20).

Fos quina fos la temàtica dels poemes que Manent ensenyà a Ors, és evident que no eren amorosos. Poc després, l'estiu de 1916, quan encara no tenia divuit anys, s'esdevenia un fet que marcaria la seva poesia a partir d'aleshores: coneixia Joana Maria Tura, una noia de només onze anys que esdevindrà una mena de musa i amb qui mantindrà una intermitent relació, més o menys platònica, almenys fins al 1924. Ell mateix va deixar-ne testimoni al seu dietari, tant en el que s'ha conservat inèdit com en el publicat (on la noia apareix velada sota el nom d'Anna; veg. A. Manent 1995: 31).

Les dues primeres obres poètiques publicades per Manent, *La Branca* (1918) i *La collita en la boira* (1920), van ser escrites, doncs, mentre durava aquesta peculiar relació, entre els divuit i els vint-i-dos anys del poeta. Una relació que no arriba a festeig, mantinguda sobretot els estius, i que va evolucionant d'un ideal platonisme cap a un enamorament, però sense anar gaire més enllà.

Alguns dels poemes d'ambdues obres reflecteixen l'evolució tant de la relació com de l'estat d'esperit del jove escriptor. Com ara, de *La Branca*, «Amor voluble com el vent», on el poeta expressa dubtes quant a l'actitud d'ella i es plany de les seves pròpies pors («Quan seré lliure de temor / i m'advindrà l'amor segura[?]») (M. Manent 1920a: 92). A *La collita en la boira*, per la seva banda, es palesen els vaivens de la relació en els títols de les dues primeres seccions: «Elegies» i «Poemes de primavera» (aquesta amb composicions de tot festiu). Tant els poemes com el dietari deixen entreveure, a més, la timidesa i la inexperiència amorosa de l'encara jove poeta.

Manent trigaria onze anys a publicar una tercera obra, *L'Ombra i altres poemes*, apareguda el 1931. Ja haurà complert els trenta-tres i en farà dos que s'ha casat amb la seva cosina Josefina, deu anys més jove que ell. Per les dates dels pocs manuscrits que es conserven del llibre se sap que, al costat de poemes enllestits el 1929, n'hi ha d'escrits el 1924 i el 1925 (A. Manent 1995: 112). L'any 1925, d'altra banda, just acabada la seva inestable relació amb Joana Maria Tura, és quan coneix Josefina (eren fills de cosins de germans i les respectives famílies no es feien). Podria ser que totes aquestes experiències estiguin reflectides en les composicions de la nova obra publicada?

«L'Ombra» és el poema que enceta el llibre: «Tristesa perfumada, rossinyol de la nit: / amb sospirs al meu son vas fent una corona. / El coixí feia olor de taronger florit, / oh rossinyol, colgat d'estrelles i d'aromes! // Però, si em desvetllava, he vist que era de neu / el jardí, i aquella Ombra hi venia, daurada: / i es glaçava un somriure entre sa boca lleu, / com l'aigua de la nit dins una rosa amarga» (M. Manent 1931: 9).¹

En una primera lectura ja es fa evident que allò que el poema pretén comunicar no és un fragment de realitat o d'experiència perfectament definit i concret (com sí que ho fa, per exemple, un poema com «La vaca cega»); la qual cosa no implica, però, que el poeta no hagi partit, en escriure'l, d'alguna experiència o realitat més o menys concreta i definida. Abans de res, cal mirar de descodificar les diverses associacions i imatges al damunt de les quals s'articula el poema i que funcionen no tant a nivell denotatiu com connotatiu: suggereixen més que no pas diuen. Una suggestió intensificada per la barreja sinètica de sensacions auditives, olfactives i visuals.

A la primera estrofa el poeta s'adreça al rossinyol, apostrofat al quart vers. És, doncs, l'ocell qui, amb els seus sospirs, va fent una corona al son del poeta (expressió a la qual tornaré més avall). Aquests sospirs alludeixen, evidentment, al seu cant. El juliol de 1933 Manent publicarà un article titulat «Metamorfosis poètiques del rossinyol», on ressegueix les diferents interpretacions que havien rebut la figura d'aquest ocell i el seu cant en la poesia clàssica i en l'anglesa: des del rossinyol «trist i planyívol» d'Homer, associat en l'antiguitat a l'ombrívol mite de Filomela i Procne, fins a l'ocell feliç i de bon averany per als enamorats de l'època de Chaucer (al segle XIV). Qui en va donar una interpretació «realista i objectiva», apunta al final Manent, fou Coleridge en aquests versos: «En la Natura cap cosa no és melangiosa; / però algun vianant amb el cor mal ferit / de la memòria d'un tort dolorós / o d'un mal lent o d'una amor negligida, / d'ell mateix, dissortat, va emplenar tota cosa / i féu que tots els sons dolços contessin altra vegada / la seva pròpia tristesa, i no fou sinó ell / qui primer en aquest cant va trobar melangia» (M. Manent 1934: 132-136; en regularitzo l'accentuació).

1. Han proposat interpretacions d'aquest poema Subiràs (1993: 75-78), Roser (1998: 210), i Marrugat (2006: 99-101).

Manent admet, doncs, que és l'estat d'ànim de qui sent el rossinyol el que determina que el cant de l'ocell sigui percebut de manera alegre o trista. De la qual cosa es podria inferir la melangia que domina el poema «L'Ombra», dins el qual el rossinyol de la nit és sentit talment sospirés. La «tristesia perfumada» del primer vers alludiria, consegüentment, a la percepció del cant de l'ocell; que sigui «perfumada» s'explica per l'«olor de taronger florit» provinent del jardí, que impregna el coixí del poeta al tercer vers. Que el rossinyol, finalment, estigui «colgat d'estrelles i d'aromes» pot entendre's, ben simplement, pel fet que canta amagat dins el fullatge d'un taronger en una nit estelada.

Queda, però, per explicar el segon vers: el rossinyol, amb els sospirs del seu cant, va «fent una corona» al son del poeta. La imatge, evidentment, no pot ser interpretada de manera literal: suggereix que el cant de l'ocell va envoltant el cap del poeta dorment talment un corona.² El concepte clau és el de «son», que enllaça la primera estrofa del poema amb la segona («Però, si em desvetllava...»). A mitjan 1925, al mateix temps que escrivia part de *L'Ombra i altres poemes*, Manent va publicar a la *Revista de Poesia* un article elogiós sobre William Butler Yeats. Hi destacava la importància que per al poeta irlandès tenia un concepte estretament vinculat al de «son» com és el de «somni»: «El món dels somnis li inspira una veritable fe. Hi cerca símbols i imatges; àdhuc hi compon; i sembla, de vegades, que aquest món és per a ell més real, més substancialment satisfactori que el món de l'esperit i dels sentits desperts» (M. Manent 1925b: 165-166).

Aquesta contraposició entre el món dels somnis i el món dels sentits desperts apareix dins el poema «L'Ombra», on el poeta inicialment es troba ens l'estat del son, i a la segona estrofa se'n desvetlla. Manent, doncs, podria voler suggerir als primers versos que el jo líric se sent immersit dins un món, com quan dormim, que no és el de la realitat. L'envolta, és cert, la tristesa; però els elements de la primera estrofa connoten una agradable sensació de calma primaveral: el taronger que acaba de florir i perfuma l'ambient, el cant de l'ocell,

2. S'ha volgut explicar aquesta «corona» vinculada al cant del rossinyol a partir d'un vers (el 348) del poema «Sleep and Poetry» de John Keats, on es caracteritza així el Son: «quiet with his poppy coronet»; i aleshores se l'ha relacionat amb la tradició que culmina amb Petrarca com a «poeta laureato» (essent, l'autor italià, esmentat dins el poema de Keats, per bé que en uns versos sense cap referència a la suara esmentada expressió); veg. Marrugat 2006: 85. No sembla adequada aquesta interpretació si es té en compte que dins «Sleep and Poetry» és el Son qui «de cascalls [fa] garlandes i de salzes que ploren» (com traduirà Manent el vers 14: «Wreather of poppy buds, and weeping willows!»), i que és el mateix Son el coronat («quiet with his poppy coronet»), no pas el poeta. (Cito la traducció de M. Manent 1985: 43.) Com caldria entendre, d'altra banda, que sigui el rossinyol qui amb els seus cants/sospirs coroni poèticament el poeta dorment? Aquesta «corona», potser cal veure-la, simplement, com una imatge que vol suggerir com el cant de l'ocell va envoltant el poeta mentre dorm; talment a *La collita en la boira* Manent se servia del verb «coronar» amb un sentit assimilable, també referit al cant d'un ocell: «I voldria ésser l'au del paradís / per coronar d'un càntic il·lusori / la palmereta que li fa ombradis» (1920b: 45); dins la mateixa obra, a més, el poeta utilitzava el mot «corona» amb connotacions tant visuals com sonores: «Deume repòs sota l'ampla corona / d'un pi sonor, ple de merles menudes» (76).

la cel·lística de la nit. Es podria parlar d'un plaent estat de melangia, dins el qual el poeta se sent fora de la realitat, i que li resulta, com deia Manent del «somni» de Yeats, «més substancialment satisfactori» que no la realitat, com es desprèn dels versos posteriors.

La conjunció adversativa amb què s'enceta la segona estrofa de «L'Ombra» marca la transició entre l'estat del son i el de la vigília, i el retrobament amb la realitat: «Però, si em desvetllava, he vist que era de neu / el jardí». El joc de contraposicions hi és prou explícit: de l'agradable primavera del son es passa al cru hivern de la realitat; de la temperada cel·lística nocturna a la rosada glaçada, i del perfumat taronger florit a la rosa amarga. Sobresurt, però, un concepte, el d'«Ombra», amb la majúscula que revela la seva naturalesa singular; una «Ombra», a més, qualificada de «daurada».³

Per interpretar el sentit d'aquesta «Ombra» el poema no dona més indicis que el del somriure que se li glaça, comparat al gebre d'una rosa amarga. Del somriure es podria deduir que es tracta no d'una abstracció sinó d'una persona, la presència de la qual resulta amarga al poeta. Uns altres indicis contribueixen a aquesta interpretació, bé que es troben fora del poema. Indicis provinents de textos escrits per Manent coetàniament, com ara el dietari.

Dins *L'aroma d'arc*, a partir de les anotacions de 1919 la figura d'Anna (Joana Maria Tura), la joveníssima musa de Manent, esdevé una constant. «Anna, sota la llum intensa, era blanca, rosada i daurada», escrivia el 8 d'agost de 1922; la blancor devia ser la del vestit, com el que portava una setmana abans, segons va anotar el poeta; el color rosat, el de la pell, i l'adjectiu «daurada» s'explica en una nota posterior: «Les trenes se li han anat desfent, s'han tornat uns dolls lliures de color d'or vell, magnífics» (M. Manent 1982: 62-64).

L'enamorament que reflecteixen les primeres anotacions del dietari anirà canviant els anys següents, passant alternativament de l'esperança a la desesperança, a causa, sobretot, de l'actitud inconstant de la noia, tal com Manent va deixar enregistrat. Escrivia, per exemple, el dia 28 d'agost de 1922: «No ens hem dit res. S'ha anat congriant dintre meu una mena de boira anguniosa. Una sensació amarga m'ha anat envaint» (64); i el 24 de setembre del mateix any: «Abans d'adormir-me he pensat en Anna. No em sentia *navré*, no sentia cor endins aquell brogit de tempesta, aquella mena d'ira amarga, continguda, que m'ha intoxicat altres vegades. Sense cap tomb d'optimisme —en el mateix estoïcisme agredolç— excusava la irritabilitat d'Anna, el seu tracte glaçat» (67). I al cap de dos anys, el 23 de setembre de 1924: «Anna ballava amb el seu germà. Mirant-la, he sentit una mena de desencís. Era com un canvi de clima. Per

3. Dins el llibre apareix una altra vegada l'expressió «ombra daurada» (a «Sentint per primera vegada...»), i també la d'«ombra d'or» (a «Octubre»), en ambdós casos amb el substantiu en minúscula i diferenciat, doncs, de l'«Ombra» inicial (de fet, sengles expressions es poden interpretar quasi literalment: en el primer cas, fa referència a l'ombra que desprenen les flors groguenques del tiler; i en el segon, als cabells rossos que ombregen els ulls de la noia).

què? Potser era una cosa purament subjectiva, però em deprimia. Tenia la impressió de l'ombra després de la llum» (79).

La sensació expressada en aquesta última anotació respecte a Anna (que anticipa el trencament definitiu de la relació mai consolidada entre ambdós) és molt semblant a la que reflecteix la segona estrofa de «L'Ombra»: una impressió desagradable associada a un canvi de clima. Si hi afegim que part del llenguatge amb què Manent descriu al dietari les mostres i els efectes del desamor de la noia (com ara el «tracte glaçat» que li dispensa i la «sensació amarga» que a ell l'envaïx) també apareixen en les imatges del poema («i es glaçava un somriure entre sa boca lleu, / com l'aigua de la nit dins una rosa amarga»), sembla lícit que es pugui interpretar el poema «L'Ombra» en clau amorosa.

Així, a la primera estrofa el poeta, ajagut sol al llit, dins un ambient primaveral, s'adormiria sentint el cant del rossinyol —un cant que percep amb tristesa per les associacions amoroses que li suscita;⁴ tanmateix es troba immers en una calma agradable, com si, dins el seu son melangiós, se sentís arrecerat (a l'igual del rossinyol, «colgat d'estrelles i d'aromes»), i com si el taronger florit pogués ser el presagi d'un amor que també ha de florir —Manent recordava, al dietari del 13 de maig de 1921, que la del taronger és una «flor nupcial» (M. Manent 1982: 47). A la segona estrofa, tanmateix, el poeta es desvetlla del son i comprova que la realitat (el jardí) està sotmesa a un cru hivern, imatge amb què al·ludiria a la sensació desolada que li provoca l'amarg i fred desdeny amorós de la seva estimada de cabells rossos, talment «la impressió de l'ombra després de la llum».

Amb aquest poema, doncs, Manent hauria volgut caracteritzar el que per a ell significava la petita Anna, potser quan la relació ja era a punt de trencar-se. El poeta, és clar, no pretén pas explicar la seva experiència i els seus sentiments, sinó tot just evocar-los, suggerir-los, bo i transfigurant-los imaginativament mitjançant imatges i associacions. Tot emprant aquests recursos, l'autor de «L'Ombra» entroncava amb la poesia simbolista; però, alhora, amb un altre tipus de poesia que, coetàniament, traduïa: la xinesa.⁵ D'aquesta connexió, en dóna prova la ressenya que, el març de 1925, va publicar de les versions de poemes xinesos fetes per Apelles Mestres, dins la qual comentava: «[La poesia xinesa] sembla, més aviat que un cant, una conversa delicadament exaltada, plena de subtils al·lusions. [...] Molt poemes xinesos tenen un to deliciós de confidència, però d'una confidència tímida, que deixa un marge amplíssim a la curiositat i a la *revêrie*. Un meravellós *Paisatge* de Su Xè porta aquest comentari: "El poeta descriu el paisatge, sense descriure els seus sentiments, però aquests sentiments són pregons, i fàcilment s'endevinen"» (1925a: 108). Part

4. Al ja esmentat article «Metamorfosis poètiques del rossinyol», Manent apuntava tradicions que consideraven l'ocell «de bon averany per als enamorats» (1934: 134).

5. Manent va publicar el seu primer volum d'interpretacions de poesia xinesa, *L'aire daurat*, el 1928. Per a les connexions entre la poesia simbolista i la xinesa, vegeu Malé (1998: 89-103).

d'aquestes observacions bé són aplicables a la poesia de Manent. Per exemple, al segon poema de *L'Ombra i altres poemes*.

Construïda semblantment a la primera, aquesta segona composició en prolongaria la temàtica amorosa, però en una direcció ben diferent: «Diuen: la mar és trista. Quin trepig / fa cada onada, quan s'esberla! / I veig una mar trista, però, al mig, / tu, com una perla. // Diuen: la terra és trista. Quin trepig / fa cada fulla! Mig no gosa. / I veig la terra trista, però, al mig, / tu, com una rosa» (1931: 13).

El poema s'articula al damunt de dues imatges de la natura: la de la mar agitada rebatent contra els esculls, i la d'un paratge tot cobert de fulles caigudes. El poeta remarca el fet que ambdues imatges són generalment i usualment qualificades («Diuen») de «tristes», essent aquesta, això no obstant, una apreciació subjectiva, talment ho era —recordem-ho— la percepció trista o alegre del cant del rossinyol. El poeta mateix participa en aquesta apreciació d'ambdues imatges («veig una mar trista», «veig la terra trista»), bo i compartint, doncs, el mateix punt de vista i l'estat anímic de la resta de la gent. Però al bell mig de la seva visió apareix (el ritme accentual dels versos, amb xocs de tòniques, suggereix que de manera sobtada) un element que en modifica radicalment la percepció, i doncs, el seu estat d'ànim; ho palesa clarament la inicial conjunció adversativa: «però, al mig, / tu, com una perla», «però, al mig, / tu, com una rosa». Les connotacions tant de la perla marina com de la rosa terrena són de bellesa, de cosa preuada i, sobretot en el cas de la rosa, d'amor. El «tu» d'aquests versos, doncs, sembla al·ludir a la irrupció d'una dona que suscita en el poeta un sentiment amorós; talment com al primer poema, l'aparició de l'Ombra provocava, inversament, el desamor. La «perla» i la «rosa» han substituït, doncs, la inicial «rosa amarga».

No ha de ser casual que Manent situés contiguament dos poemes que suggereixen sengles vivències i estats d'ànims oposats. Com tampoc que tanqués el llibre amb un poema, «Albada», que enllaça amb el segon i, de nou, s'oposa a l'inicial: «És trist, nit amarga, el meu somni: / no hi cremen les roses d'argent. / La mar és fosca i no sé com ni / quan eixiria del vent. // Però l'alba pura s'inclina / i et deixen vora el meu neguit, / oh blanca, olorosa Petxina!, / les platges de la nit» (1931: 57).

Es repeteix la mateixa estructura del primer poema, amb dues quartetes la transició entre les quals és donada per una conjunció adversativa. Aquí, però, el poeta ja no es troba immers en un son melangiós però agradable i dins un ambient primaveral: el seu somni és trist perquè la nit li és «amarga» (com ho era la rosa que el deficiava al primer poema); la raó d'aquesta amargor, la dona el segon vers, amb la imatge de les roses que no cremen, que suggereix una manca d'amor, d'ardència amorosa.⁶ La imatge tempestuosa dels versos 3

6. Les roses són d'argent potser simplement perquè són representades de nit: «Quina nit d'argent! Sereníssima, dolça, madura», apuntava Manent al dietari el 8 d'agost de 1922 (1982: 63).

i 4 alludiria, finalment, al seu neguit (esmentat al vers 6), i alhora a la sensació d'incertesa que el domina.

Però aquesta sensació es dissipa a la segona estrofa, amb l'alba que comença a apuntar («s'inclina», s'aboca); «alba pura» connotant la idea de començament absolut, net, incontaminat, sense cap indicatiu ni record de la passada nit amarga. Prolongant la imatge final de la primera estrofa, l'alba comportaria la fi de la tempesta, de resultes de la qual les aigües remogudes han dut fins a la platja i han deixat vora el poeta una «blanca, olorosa Petxina». De nou la majúscula singularitza el concepte i, doncs, com en el cas de l'Ombra, tot duu a creure que pugui personificar-se.

L'aparició sobtada d'aquesta Petxina recorda, inevitablement, la de la perla del segon poema; li deuen ser associables, consegüentment, les mateixes connotacions de bellesa, de cosa preuada i d'amor, aquesta última intensificada per la possible referència a Venus, i totes reforçades per les dels adjectius «olorosa» i «blanca». Si sota l'Ombra de somriure glaçat que amargava el poeta, s'hi endevinava la turmentant presència de Joana, rere aquesta olorosa i blanca Petxina, com també rere la «perla» i la «rosa» del segon poema, bé podria amagar-s'hi la plaent presència de Josefina, la cosina que el poeta descobria mesos després de trencar la seva relació amb Joana. Una Josefina encara adolescent amb qui a l'últim es casaria, i de qui anotava al dietari (10-II-1925): «És meravellosament fresca, d'una polidesa física deliciosament natural. [...] Diu que uns minyons, en veure-la passar pel Passeig de Gràcia, li deien aquest elogi sobri i agut: "Naturalesa pura!"» (A. Manent 1995: 108).

Podria ben ser, aleshores, que aquest darrer poema del llibre s'intituli «Albada» per alludir al tomb que ha sofert la vida del poeta: deixada enrere la nit de l'Ombra i del desamor, i dissipada la incertesa, ha entrat en un nou i pur dia, en l'alba de l'amor.⁷

En tot cas, és indubtable que no necessitem pas la biografia de Manent per interpretar poemes com el darrer: el sentit immediat del que vol comunicar mitjançant les seves imatges és prou simple i evident, amb el pas de la nit tempestuosa a la calma de l'alba i la preciosa troballa a la platja. Qualsevol lector intueix, això no obstant, que l'abast significatiu d'aquestes imatges va més enllà del seu sentit literal: la nit, la mar agitada, l'alba, la Petxina, suggereixen més del que diuen. I en no haver-hi evidències textuais que encaminin cap a un sentit concret, a cada lector se li obre un ventall de possibilitats interpretatives (en clau filosòfica, religiosa, merament estètica, etc.). Ara: no es pot dubtar del fet que el poeta va escriure aquests versos amb una determinada intenció expressiva, condicionada per unes circumstàncies vitals i literàries concretes. Dit altrament: un impuls personal va engendrar els versos. I les dades biogràfiques

7. Albert Manent indica, a la biografia del seu pare, que hi ha dos poemes del llibre que estan dedicats a Josefina, la seva futura muller: serien aquest últim i el segon (A. Manent 1995: 113).

que d'ell posseïm, tant sobre la seva vida com sobre la seva activitat intel·lectual i literària, ens permeten, doncs, apropar-nos a aquelles circumstàncies i mirar de refer, sempre aproximadament, el camí que duu de les paraules fins a l'impuls originari, que en aquest cas sembla amorós (o «desamorós»).8

II

Carles Ribà, tot referint-se a *La collita en la boira* de Manent, parlava «d'una poesia d'estats d'ànim que no s'arriben a condensar en pensament» (Ribà 1927: 41). De *L'Ombra i altres poemes* podria dir-se, semblantment, que s'hi expressen més que no pas experiències concretes, estats d'ànim. Això enllaça la poesia de Manent amb la xinesa —com vèiem—, però també amb un altre tipus de poesia que traduïa aquells mateixos anys: la lírica moderna anglesa, més concretament, «la d'un sentiment contingut, expressat en paraules simples i clares». Manent escrivia això al seu dietari el 9 de maig de 1923 (1986: 65), i tot seguit posava com a exemple el poema de Yeats «Down by the salley gardens», poema que traduiria per al ja citat número de la *Revista de Poesia* de 1925 on va publicar l'article sobre el poeta irlandès: «Camí dels salzes baixava l'amor, un bell dematí; / els seus peuetes resplendien com neu, al mig del camí. / Em deia: l'amor és dolça, igual que l'arbre en florí; / i jo, tan jove i garlaire, no m'escoltava el seu dí. // Pels camps d'aquella ribera l'amor i jo ens vam trobâ: / damunt l'espatlla cansada ella em posava la mà. / Deia: La vida és tranquil·la, igual que l'herba al quintâ... / I jo, tan jove i garlaire, ara em ve el temps de plorâ» (M. Manent 1925c: 168).

Yeats va deixar escrit, en relació amb aquest poema, que era una reelaboració i amplificació d'uns versos que va sentir cantar a una vella camperola; per això té un cert aire de *folksong*, que és un dels tipus de poesia que l'autor irlandès va conrear quan, a l'inici de la seva trajectòria literària, cercava inspiració en la terra i les llegendes cèltiques (Yeats 1991: 424).⁹ El poema està construït al damunt d'una estructura molt simple: als dos primers versos de cada

8. No vull dir que tots els poemes són autobiogràfics —si bé, com ho assenyalava Albert Manent, n'hi ha diversos, dins el llibre, que recreen petits episodis viscuts (1995: 112-113). Del que es tracta és de procurar descobrir en el text, partint d'ell i servint-nos de dades externes, les implicacions de sentit que poden amagar-s'hi (que l'autor potser ha volgut amagar a gratient) i que responen a la intenció expressiva de qui va escriure'l. Per dir-ho amb Eric Donald Hirsch, Jr.: «*The interpreter needs all the clues he can muster with regard not only to the text's langue and genre, but also to the cultural and personal attitudes the author might be expected to bring to bear in specifying his verbal meanings*», havent definit «*verbal meanings*» com «*the content of the author's intention*», o més sintèticament, «*the author's verbal intention*»; consegüentment, «*the interpreter's primary task is to reproduce in himself the author's "logic", his attitudes, his cultural givens, in short, his world*» (Hirsch 1967: 240, 219 i 242).

9. Recordem que Manent va titular «Folksong» una de les composicions de *L'Ombra i altres poemes*.

estrofa apareix l'amor, caracteritzat per una imatge o una sensació plaent, i aquest amor al tercer vers s'ofereix al poeta tot aconsellant-lo; un oferiment que ell no va saber acceptar, tal com se'n plany al darrer vers.

Aquesta estructura degué servir de model a Manent per elaborar el poema «Camins»:¹⁰ «Pels caminets de la muntanya / hi ha estepes i bruc florit. / Melangia, dolça companya: / ni una flor no he collit. // Bé em convidaves, mar de seda, / brillant i fresca de perfum: / i m'estic al cor de l'arbreda, / on és trista la llum. // Potsê em fondrà la melangia, / a punta d'alba, l'aire fi: / però, així que la llum venia, / m'he adormit pel camí. // Em vetllaven els roures savis; / besos cercava: oh lleu desmai! / L'amor tenia a ran de llavis, / i no l'he besat mai» (1931: 25-26).

Encara que només es faci explícit en una de les estrofes (la tercera), les quatre del poema reproduïen l'estructura d'uns versos oposats a uns altres mitjançant construccions d'intenció o sentit adversatius —semblants, doncs, a la dels tres poemes comentats abans. A la primera estrofa, malgrat travessar «camínets» vorejats de flors, el poeta, melangiós, no en cull; a la segona, en lloc de llançar-se a la mar lluminosa, es manté amagat dins l'obaga d'un bosc; i a la tercera, podent fer via de seguida que apunta la frescor de l'alba, s'adorm tot just sortir el sol. Totes aquestes imatges del poeta en escenaris de la natura, a banda del seu sentit literal en tenen, és clar, un de translàtic, igual com el tenien els poemes xinesos de què parlava Manent: «“El poeta descriu el paisatge, sense descriure els seus sentiments, però aquests sentiments són pregons, i fàcilment s'endevinen”» (1925a: 108, ja citat).

Al poema «Camins», el sentit últim de les tres primeres estrofes es fa explícit a la darrera: l'objectiu que movia el poeta a caminar per paratges diversos és la recerca de l'amor: «besos cercava», cada petó vist com un petit èxtasi amorós («oh lleu desmai»). Però als dos últims versos el poeta exposa la distància que separa la seva aspiració de la realitat: «L'amor tenia a ran de llavis, / i no l'he besat mai.» L'objecte del seu desig amorós, doncs, el tenia a tocar, potser fins i tot se li oferia en el bes (com se li oferien les flors dels caminets, o la mar brillant, o l'aire fi de l'alba, i com al poema de Yeats l'amor s'oferia); tanmateix el poeta, en lloc de fer el bes i lliurar-se a l'amor, s'ha quedat només amb la «dolça companya» que li és la melangia (v. 3). No n'explicita les raons (timidesa?, por?); però sí que sembla poder-se deduir, tenint en compte que «besos cercava», que es lamenta del seu capteniment, igualment el protagonista del poema de Yeats, amb la diferència que aquest últim sí que deia la causa per què no assolía l'amor: el seu jovençà temperament despreocupat i inconscient.

El disseny de Yeats en escriure el seu poema era —tal com hem vist— reelaborar uns versos populars. Manent, d'una manera semblant, podria haver

10. Ja Albert Manent havia apuntat a una possible influència de Yeats sobre aquest poema (1995: 115).

tingut una intenció fonamentalment literària en escriure «Camins» tot prenent com a referència els versos de «Down by the salley gardens». El seu poema, però, s'omple d'una més càlida significació personal si es tenen en consideració les circumstàncies vitals en què pogué ser creat, com ara la mai no consolidada ni acomplerta relació amorosa amb Joana Maria Tura.

La melangia, a més, aquesta «dolça companya» envers la qual s'inclina el poeta, sembla que era un tret del temperament mateix de Manent, com ho recorda el crític Domènec Guansé en evocar-lo: «...la cortesia delicada, les belles maneres, reveladores d'una benignitat congènita, l'extremo-oriental palidesa, els ulls de laca, un vel lleuger de melangia enyoradissa» (Guansé 1966: 99-100).

Aquesta tendència envers la melangia, d'altra banda, present a «Camins» i ja alludida a «L'Ombra», podria també explicar «Cançó àvida»: «Pomera daurada / que rius vora meu: / no cerco la fruita, / sinó l'ombra lleu. // Fonteta perduda / al cor de la pau: / no em cal l'aigua fresca, / sinó el cant suau. // Estrella encantada / damunt de la nit: / no et vull per guiatge, / sinó per neguit» (1931: 37).

L'estructura del poema és, novament, molt simple, com correspon a una cançó d'un cert aire popular: als dos primers versos de cada estrofa són representats elements del que podríem dir-ne un paratge delitós (la pomera, la font i l'estrella), i als altres dos el poeta expressa primer el seu refús per allò que li és ofert, i tot seguit el seu desig d'allò que sí que anhela. El que no cerca, ni li cal ni ho vol, són les coses «materials» que té a l'abast (la poma, l'aigua i el guiatge de l'estrella); es conforma, a la primera i segona estrofes, amb la part «immaterial» del que se li ofereix: l'ombra de l'arbre i el so de la font, com si no volgués «aferrar» ni «tocar» allò que, tanmateix, té ben arran. Als versos finals, com s'esdevenia a «Camins», es fa explícit el sentit últim del poema: rebutja la guia que se li oferia perquè allò que en realitat vol és el neguit; dit altrament: abans de deixar-se conduir cap a algun lloc determinat (cap a l'amor?), prefereix anar neguitosament perdut. El títol del poema ara s'aclearix: allò de què la cançó és «àvida» resulta ser de neguit. I malgrat els punts de semblança amb «Camins», hi ha una radical diferència: a «Camins» el poeta es lamentava de no haver triat l'amor que cercava i de quedar-se amb la melangia. Aquí, en canvi, el neguit és un estat volgut.

Tanmateix, de nou la manca d'evidències textuais obre el ventall interpretatiu respecte al sentit d'aquest neguit, ja que, a diferència de «Camins», no hi ha cap al·lusió a l'amor. Això no obstant, potser un poema de Rilke, «Cançó nocturna», la traducció del qual Manent va incloure, amb versions d'altres autors, al final del llibre *L'Ombra i altres poemes*, podria donar-ne una clau interpretativa: «Si un dia jo et perdés, fóra avinent / amb tu la son? Vin-dria, lleu, encara, / sense mi, com un tell de verdor clara, / que et volti amb so de fulles, dolçament? // ¿Sense mi que et vetllés, ni mots alats / posés, talment parpelles, en ta blancor adormida: / damunt el pit i els braços delicats, / damunt la boca humida? // ¿Sense mi, que lleument m'esvaís, / deixant-te sola

amb tu, dintre la cambra closa, / com un jardí ple d'ombres, que reposa, / aromat de melisses i d'anís?».¹¹

Adreçant-se a la dona, a la primera estrofa el poeta li pregunta si seria capaç d'agafar el son en el cas que es trenqués el lligam que els uneix i ell, doncs, la perdés. I a les altres dues expressa el que ja no li podria fer (i que, per tant, fins ara li ha fet): parlar-li (talment li cobrís el cos de mots) i esvaïr-se. L'una i l'altra acció són fetes mentre ella dorm: la dona no sent, doncs, els mots que ell li adreça, ni veu com desapareix. Però és justament això el que el poeta valora de la seva relació: aquests mots que ella no sent i el fet d'esvaïr-se i deixar-la plenament sola amb ella mateixa (comparada amb un tranquil i olorós jardí). Dit altrament: el lligam que el poeta estableix entre ell i la dona es fonamenta en la manca de contacte directe i en l'absència, no pas en la presència i el contacte entre ells (de fet, l'allusió a la «cambra closa» fins i tot dóna entenent que res no es produeix en presència d'ella). Rilke ho havia expressat d'una manera potser més clara al «Cant d'Abelone»: «Tu, a qui no ho dic, que de nit / m'estic al llit plorant, / de qui l'ésser em cansa / com un bressol; / tu, que no em dius si et desvetlles / per causa meva: / ¿què, si aquesta set magnífica, / la suportàvem en nosaltres / sense apagar-la? (...) // Ets tu qui em fas la solitud. A tu sola puc transformar-te. (...) / Ai, entre els meus braços les he perdudes totes; / tu sola reneixes sempre; / és perquè no t'hi he tingut que et tinc per sempre» (Riba 1984: 55).¹²

L'amor que el poeta alemany canta en aquests versos és un amor solitari, no correspost, intransitiu, però que justament troba la seva força i el seu sentit en aquesta manca de correspondència: pur anhel i desig cap a una estimada que mai no ha estat entre els seus braços. El poeta, així, ha de restar sol i trist, patint una «set magnífica» d'amor, la qual, però, si es vol que es mantingui pura no pot ser sadollada i cal que creixi amb l'absència. Per això l'estimada és aquella a qui el poeta «no diu» res de la solitud d'amor que pateix.

És ben possible que Manent se sentís atret per aquesta concepció de l'amor i en fes una personal recreació a «Cançó àvida», poema que caldria llegir, doncs, en clau amorosa (igual com «Camins»): les imatges de la «pomera daurada», la «fonteta perduda» i «l'estrella encantada» al·ludirien a l'estimada, la qual, però, el poeta no voldria posseir, ans en tindria prou amb la seva remiscència (l'ombra, el so), i preferiria, així, un estat de neguit (semblant a la «set» de què parlava Rilke) en lloc de l'acompliment amorós.

Les raons d'aquesta preferència del poeta, obeeixin tant a una convicció personal de Manent com a un seu pur disseny literari, resten, és clar, ocultes. Però no es pot dubtar de la voluntat i, doncs, de la intenció de l'autor d'ex-

11. Manent ja havia publicat aquesta traducció, juntament amb la d'un altre poema de Rilke, al número 11 de *Revista de Poesia*, de març de 1927 (8-9), que és d'on el cito.

12. Sobre aquest poema vegeu Barjau (1981: 71); i també Malé (2004: 77-87).

pressar-la; una intenció que s'emmarca en unes circumstàncies concretes de la seva trajectòria vital i literària. La qüestió és si té algun sentit preguntar-se per aquestes circumstàncies. Quant a les de la trajectòria literària, difícilment se'n podria negar la importància: el fet que Manent traduís Yeats i Rilke, a més de poetes xinesos, quan estava escrivint *L'Ombra i altres poemes* dona peu a plantejar-se, si més no, la possibilitat que tals autors hagin deixat alguna petja en la seva poesia. En el cas de «Cançó àvida», la seva comparació amb els poemes de Rilke i la concepció de l'amor que expressen obre una possible via per aprofundir en la interpretació del seu sentit.

Més difícil serà convenir en el paper de les circumstàncies vitals. Canviaria la nostra interpretació de «Cançó àvida» saber —per posar un cas suposat— que, quan Manent va escriure'l, acabava de patir un desengany amorós? Des del punt de vista de la funció significativa del poema, la resposta és que no, ja que el seu sentit continuarà essent el mateix. Però si entenem que la poesia (com la literatura i l'art en general) té la seva raó de ser en el fet de tractar-se d'un producte essencialment humà, no sols perquè expressa experiències en què tots ens podem sentir més o menys representats, sinó en tant que és la creació d'una persona concreta amb les seves personals circumstàncies i vivències, aleshores la resposta no pot ser negativa. Perquè si volem entendre plenament l'experiència expressada en un poema, no en tindrem prou d'emmirallar-la en la nostra interioritat, sinó que ens caldrà remuntar fins a l'impuls vital, extern a nosaltres, en què s'originà: només descobrint aquell impuls originari, o mirant d'apropar-nos-hi tant com sigui possible, l'obra podrà adquirir als nostres ulls tot el seu valor com a producte humà.

JORDI MALÉ
Universitat de Lleida

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BARJAU 1981: Eustaquio Barjau, *Rilke*, Barcelona, Barcanova.
- ECO 1995: Umberto Eco, «Interpretación e historia», dins *Interpretación y sobreinterpretación*, trad. de Juan Gabriel López Guix, Cambridge, Cambridge University Press, 25-47.
- GUANSÉ 1966: Domènec Guansé, *Abans d'ara (Retrats literaris)*, Barcelona, Proa.
- HIRSCH 1967: E. D. Hirsch, Jr., *Validity in Interpretation*, New Haven i Londres, Yale University Press.
- MALÉ 1998: Jordi Malé, «Marià Manent, xinès de cor límpid i fi: entre Mallarmé i la poesia oriental», *Revista de Catalunya*, 134, novembre, 89-103.
- MALÉ 2001: Jordi Malé, *Poètica de Carles Riba. Els anys del postsimbolisme 1920-1938*, Barcelona, Edicions de la Magrana.
- MALÉ 2004: Jordi Malé, «Poesia per amor. "Do del poema", de Carles Riba», *Reduccions*, 79, març, 77-87.

- MALÉ 2006: Jordi Malé, «El jove poeta que no sabia què és amor. Safo, Leopardi i Baudelaire a les primeres *Estances* de Carles Riba», *Llengua & Literatura*, 17, 55-102.
- MANENT 1995: Albert Manent, *Marià Manent. Biografia íntima i literària*, Barcelona, Planeta, 1995, 21-25.
- MANENT 1920a: Marià Manent, *La Branca*, Barcelona, Editorial Políglota (segona edició).
- MANENT 1920b: Marià Manent, *La collita en la boira*, Barcelona, Publicacions de «La Revista».
- MANENT 1925a: Marià Manent, «Apelles Mestres, *Poesia Xinesa*», *Revista de Poesia*, 2, març, 106-109.
- MANENT 1925b: Marià Manent, «William Butler Yeats», *Revista de Poesia*, 3-4, maig-juliol, 165-168.
- MANENT 1925c: Marià Manent, «Poemes de W. B. Yeats», *Revista de Poesia*, 3-4, maig-juliol, 168-170.
- MANENT 1931: Marià Manent, *L'Ombra i altres poemes*, Barcelona, Tallers d'«Atenes A. G.».
- MANENT 1934: Marià Manent, *Notes sobre literatura estrangera*, Barcelona, Publicacions de «La Revista».
- MANENT 1982: Marià Manent, *L'aroma d'arç. Dietari dispers (1919-1981)*, Barcelona, Laertes.
- MANENT 1985: Marià Manent, *Poemes de John Keats*, Barcelona, Empúries.
- MANENT 1986: Marià Manent, *A flor d'oblit*, Barcelona, Edicions 62.
- MANENT 1987: Marià Manent, «Xènius en la meva anècdota», dins *Rellegint*, Barcelona, Edicions 62, 17-23.
- MARRUGAT 2006: Jordi Marrugat, «L'herència romàntica en l'obra de Marià Manent», *Els Marges*, 78, hivern, 81-106.
- RIBA 1927: Carles Riba, *Els Marges*, Barcelona, Publicacions de «La Revista».
- RIBA 1984: Carles Riba, *Esbossos de versions de Rilke*, a cura d'Enric Sullà, Barcelona, Edicions 62.
- ROSER 1998: Montserrat Roser, *El llegat anglès de Marià Manent*, Barcelona, Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.
- SUBIRÀS 1993: Marçal Subiràs, «Comentar Marià Manent: un exemple», *Reduccions*, 59, setembre, 75-78.
- TERRY 1984: Arthur Terry, «La poesia de Carles Riba», introducció a Carles Riba, *Obres Completes 1 (Poesia)*, a cura d'Enric Sullà, Barcelona, Edicions 62, 5-47.
- YEATS 1991: W. B. Yeats, *The Poems*, a cura de Daniel Albright, Londres, J. M. Dent & Sons.