

No seria lícit de concloure sense un esment a la contribució que tanca el volum: un *Acròs-tico* de Valentí Gómez en "*cataliano*", on versos catalans alternats amb italians acompanyen i comenten de manera successiva les lletres del nom *Verdaguer*. Un acròstic que compendia en nou línies escandides rítmicament el sentit de la personalitat i de l'obra d'aquest gran i massa poc conegut (aquí a casa nostra) poeta català, i que val la pena llegir:

Vestigis d'èpics són ben vius encara
Esaltano inebriante avventura
Record d'antic silenci i gatzara

Dibuixa el perfil de ta figura,
Atlàntida bastires amb gran força
Gigantesco devoto di scrittura,
Ulls clucs que sagnen místics

mots d'escorça
Esbojarradament universal
Risuona sempre a Roma la tua forza!

Un acròstic que es conclou amb una afirmació que més aviat he de definir concretament com a aspiració: una aspiració que, malgrat tot esdevingui, en els anys propers, a través de noves i serioses recerques, una realitat en el món cultural italià.

Marià Manent, xinès de cor límpid i fi: entre Mallarmé i la poesia oriental

Jordi Malé i Pegueroles

CAP A FINALS DE 1863, STÉPHANE MALLARMÉ ADREÇAVA, DES d'Anglaterra, una carta al Ministeri d'Educació pública del seu país sol·licitant que el destinessin a algun liceu de França on poder exercir com a professor d'anglès. Ja feia un any que s'allargava la seva estada a Londres, durant la qual, a més de perfeccionar el coneixement de l'esmentada llengua fins a aprovar l'examen d'aptitud per al seu ensenyament, havia contret matrimoni amb la que seria la seva companya de tota la vida, Maria Gerhard. Un matrimoni que arribava després d'una relació amb diversos períodes de separació i crisi, i que al final esdevindria més de serena i fraternal amistat (no debades l'anomenava sovint *germana*) que no pas d'amor. Era aquesta, de fet, l'única via possible per a un poeta que ja llavors, als seus vint-i-un anys, afirmava que la felicitat no podia existir sinó en els somnis i proclamava, com a únic fi veritable de la vida, el Deure.

En la seva carta, Mallarmé expressava l'esperança que estaria vacant la plaça del liceu de Saint-Quentin (a la regió parisenca), però el nomenament que no trigarà a rebre serà per a Tournon (Ardèche), on s'instal·larà amb la seva muller el desembre d'aquell mateix any.

La vida que hi duran serà difícil i soferta, envoltats de gent tancada i de mires estretes, incapaç de suscitar al matrimoni nouvingut cap mena d'interès. Mallarmé, a més, se sentirà aclaparat per les seves classes, que, d'una banda, havia d'adreçar a uns alumnes que trobava de poca intel·ligència i sensibilitat, i, de l'altra, li impedièn de dedicar-se a la seva obra, a la que havia de ser la Gran Obra.

Paradoxalment, serà en aquesta població, Tournon, vivint abatut tant per les circumstàncies externes com per la sensació d'impotència creativa que li provocava la més que difícil tasca que s'havia imposat, on escriurà alguns dels seus millors poemes, deixades enrere les composicions més de joventut.

Entre aquests poemes, destaca el que comença amb el vers "*Las de l'amer repos...*", escrit el febrer de 1864. En ell, el poeta expressa el cansament que li provoca el treball intel·lectual a què es troba lliurat, sentint-se buit i estèril per a dur-lo a terme:

*...Et plus las sept fois du pacte dur
De creuser par veillée une fosse nouvelle
Dans le terrain avare et froid de ma cervelle,
Fossoyeur sans pitié pour la stérilité...* (vs. 4-7)

Però dins el seu repòs amarg irrompen, com somnis, les roses d'una Aurora, que no són sinó el record de la infància que als primers versos ens deia que havia defugit ("*...jadis j'ai fui l'enfance / Adorable des bois de roses sous l'azur*", vs. 2-3) i que ara li retorna sobtadament. I aquest record el porta a anhelar un tipus d'activitat i de creació ben diferent de les que fins llavors l'ocupaven:

*Je veux délaissier l'Art vorace d'un pays
Cruel, et, souriant aux reproches vieilliss
Que me font mes amis, le passé, le génie,
Et ma lampe qui sait pourtant mon agonie,
Imiter le Chinois au cœur limpide et fin...* (vs. 11-15)

Aquest xinès que imagina —i enveja— Mallarmé és un senzill i sembla que ja vell artista (més avall l'anomena *sage*, v. 21) que es

dedica tan sols a pintar flors damunt tasses de porcellana; flors que potser ja es marceixen, com el mateix pintor, però que encara impregnen la seva vida amb el perfum de la infància —talment el record de les roses aurorals que abans havia assaltat el poeta—:

*...Imiter le Chinois au cœur limpide et fin
De qui l'extase pure est de peindre la fin
Sur ses tasses de neige à la lune ravie
D'une bizarre fleur qui parfume sa vie
Transparente, la fleur qu'il a sentie, enfant,
Au filigrane bleu de l'âme se greffant.* (vs. 15-20)

Què és el que Mallarmé anhela d'aquest artista xinès? Sens dubte, el seu cor "lípid i fi", lliure de les angoixes que a ell el turmenten: un cor que fa la seva vida "transparent" i que permet que el seu art sigui tan sols pintar el record de la seva infància —una simple flor—, que és l'únic que omple la seva ànima. Tal record està metaforitzat, dins el poema, en el perfum d'aquesta flor que ja s'extingeix: com a tal perfum, ~~ja que~~ no altera la transparència de la seva vida; i l'ànima està metaforitzada en una "filigrana blava", és a dir, en un dibuix delicat i ornamental, buit de significat. Això és el que permet d'entendre per què, als ulls de Mallarmé, la feina de l'artista xinès és un "èxtasi pur": perquè ~~ll~~ la veu originant-se en la buidor, en la transparència de la pròpia individualitat —transparència on cessa tot sofriment—, en el *nirvana*, si es vol, equivalent budista de l'"èxtasi" —i tindriem, en aquest poema de 1864, un primer indicatiu de l'afecció del poeta francès per aquesta religió oriental, en la qual, segons Henri Mondor, sembla que s'iniciarà seriosament l'any '66. És en aquests mateixos termes que interpretava els versos citats Henri Cazalis, l'amic íntim de Mallarmé, en una carta que li enviava pel març de 1864 (un mes després de la data del poema): "*...le vide nous envahit: le vide se met où n'est plus Dieu: de là le vide profond de ces rêveurs chinois qui tous sont artistes.*"

Per això Mallarmé es proposa d'emular el pintor oriental, en l'aspiració d'assolir aquell estat:

H doncs,
ll q

...Serein, je vais choisir un jeune paysage
Que je peindrais encor sur les tasses, distrait.

(vs. 22-23)

Pintarà "distret" d'ell mateix: posseït tan sols per "le ciel de porcelaine nue" de les tasses on compondrà el que serà ara la seva obra: no res més que un senzill paisatge, gairebé buit, de tan despullat —però "jeune", en el qual potser tornarà a alenar el perfum de les roses de la infància.

Un artista xinès serví, d'aquesta manera, a Mallarmé com a cor-relat per a explicar el seu anhel literari en un moment de "buidor" personal i creativa.

El mateix xinès, en canvi, només que esdevingut escriptor, servirà a Carles Riba, inversament, per a il·lustrar la plenitud d'una experiència tant vital com poètica:

...i no és pas distret de l'estranya delícia, que penso
en el xinès subtil, d'ànima ardent, que té els ulls
fits en la xifra complexa del seu poema i l'abraça
tot a cada instant mentre en deslliga els sons purs.

Són els últims versos de la desena de les *Elegies de Bierville*, acabada a Montpeller el 9 d'agost de 1942, al darrer sojorn de l'exili, abans de retornar a Catalunya a finals de març de l'any següent. Si el conjunt de les *Elegies* narra l'aventura metafísica d'un home que retorna a la pròpia ànima "com a una pàtria antiga", en la desena —que, cronològicament, és l'última que fou escrita— Riba d'alguna manera reveia el procés d'aquest viatge interior que l'havia dut a retrobar-se a si mateix, i, ànima més endins encara, a reconèixer-hi el seu déu personal i salvador, el Déu cristià que clou les *Elegies*.

La revisió de tota aquesta experiència és feta, dins el poema, com un somni de la mort ("He somiat amb Orfeu a la porta oberta de l'Ombra...", diu el primer vers), i, per a explicar-la, Riba se serveix de diversos elements de l'antiga religió màgica de l'orfisme, però considerats sempre des d'una perspectiva cristiana —"l'orfisme és merament de punt de partida i de manera de dir poètica", com

puntualitza ell mateix en les *Notes*. El poeta, així, en aquest somni de la mort, talment Orfeu endinsant-se als inferns, davalla cap al seu interior i cerca a través dels seus records (i del que ha cantat, com Orfeu, en la seva poesia), fins a sentir l'atracció de la seva tendra infantesa:

...em prenía la crida eternal de pura tendresa
—la que l'exiliat sent de vegades, molt lluny,
quan li sembla, i el puny, que la infància el plora, i el vespre
l'acompanya amb el plany d'una campana innocent.

(vs. 39-42)

Arriba així, en el seu trajecte de descens, havent deixat de banda la font de l'Oblit (que en l'orfisme era la destinada als no iniciats), fins al doll de la Memòria, del qual beurà i en el qual entreveurà el sentit de la seva vida, el seu Déu fraternal i la seva salvació:

Déus fraterns! Així abeurat i inundat del meu propi
pur retorn, he passat, ànima endins, cap on sou,
més enllà de la infància, vosaltres amb mi, en el somriure
de la certesa un sol fi: jo el gloriós instrument
i vosaltres l'amor...

(vs. 61-65)

Al final de l'elegia, despertat del somni, tindrà encara present la visió que aquest li ha proporcionat tant del seu passat com del que li ha d'esdevenir, i és llavors que es compararà al xinès

que té els ulls
fits en la xifra complexa del seu poema i l'abraça
tot a cada instant mentre en deslliga els sons purs.

(vs. 74-76)

Riba té present, aquí, la peculiar naturalesa del llenguatge xinès, compost no pas per lletres, sinó per ideogrames: signes que, a banda de ser portadors d'un sentit (d'una idea), tenen un valor plàstic, que a vegades pot contribuir a la funció significativa —és el cas (no

pas l'únic) dels ideogrames anomenats *pictogrames*, en què la forma externa del caràcter ja evoca la cosa que designa. El poema xinès, per tant, a banda de ser llegit, cal que sigui contemplat com una pintura: a la seva dimensió temporal, li n'afegeix una d'espacial, de manera que pot ser "abraçat tot a cada instant" (com un quadrat) mentre, en llegir-lo, anem "deslligant" la successió dels seus "sons purs". I és així mateix com el poeta de l'elegia, en un instant pur, abraça la totalitat de la seva vida, del seu passat i del seu futur, i la reviu —com dirà Riba a Rosa Leveroni en una carta del 13 d'agost de 1942— "consolat, segur, joiós, l'assaboreix com un poema perfecte que li fos present i total als ulls en l'espai, i alhora, se li desenvolupés delitosa-ment en el temps —en l'eternitat".

Va ser Carles Miralles —amb l'ineestimable ajut de Jaume Pòrtulas— qui s'adonà de la mallarmeana procedència del "xinès subtil" de Riba. I, ja d'entrada, remarcava que tal al·lusió no podia figurar dins l'elegia merament per gust: en servir-se de la imatge de Mallarmé, Riba l'adaptava a l'experiència continguda en el seu poema i en feia, conseqüentment, una particular i personal lectura, una lectura cristiana. En els versos ribians, l'experiència de la mort és vista com una naixença, com un retorn a la infància —i més enllà encara—, en resposta a la seva "crida eternal de pura tendresa". En el poema de Mallarmé, l'eixorquia mortal del pensament (comparat a un fossar) és sobtadament il·luminada per una "*Aurore [...] visitée par les roses*", que no són sinó "*l'enfance adorable des bois de roses sous l'azur naturel*". Ambdós escriptors prenen, llavors, com a referència l'artista (el poeta) xinès: només que a Mallarmé li interessa com a símbol de la seva aspiració a la buidor i l'oblit d'un mateix —la seva ànima és una "filigrana blava"—; per a Riba, en canvi, és símbol de la plenitud contemplada de la pròpia vida —la seva, és una "ànima ardent". Per això Mallarmé imitarà el xinès pintant "*distract*" d'ell mateix; Riba, en canvi, voldrà emular-lo "no pas distret de l'estranya delícia" que s'ha revelat en el seu interior.

El poeta de les *Elegies de Bierville* ha pres, d'aquesta manera, la mateixa imatge del xinès per il·lustrar una experiència ben oposada a la de Mallarmé —i en el contrast cercava, conscientment, de reforçar el sentit del seu poema.

El que resulta més interessant, però, és la fascinant atracció que ambdós escriptors, en un moment de la seva trajectòria literària, sentiren envers l'art xinès: per la pintura Mallarmé i per la poesia Riba (que també s'havia fixat en la lírica de les tannkas japoneses). Però, ben mirat, és que hi ha una radical diferència entre l'una i l'altra? A l'Extrem Orient, les arts no estan absolutament compartimentades; i la pintura i la poesia, no vénen a tocar-se en la calligrafia, que és una de les arts majors xineses? Res no canvia en el poema de Mallarmé si pensem en un callígraf; i quan el jo líric dels versos s'hi compara i expressa la voluntat de pintar un paisatge sobre "*le ciel de porcelaine nue*", com el xinès pintava la flor "*sur ses tasses de neige*", aquesta neu i aquella nuesa, no són les de la blancor de la pàgina, "*le vide papier que la blancheur défend*" (com escriurà a *Brise marine*, encara a Tournon), el paper que contempla, "*poète impuissant*" (*L'azur*), sota "*la clarté déserte de ma lampe*" la llàntia que ja hem vist que "*sait pourtant mon agonie*"?

Aquí és oportú de tenir present que la idea de la unitat i la correspondència de les arts forma part de l'estètica mallarmeana, i no es difícil de trobar-ne exemples il·lustratius en els seus escrits. Com, per exemple, en un article dedicat als *Ballets*, on, precisament, assimilava els moviments d'una ballarina a l'escriptura calligràfica: "*... la danseuse [...] ne danse pas, suggérant, par le prodigue de raccourcis ou d'élangs, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction: poème dégagé de tout appareil du scribe.*" Qui sap si Mallarmé coneixia la història, a bastament citada, de Zhang Xu, un dels més grans callígrafs de la dinastia Tang (618 - 905), que va tenir la revelació decisiva per al seu art d'escriptura contemplant una dansa amb espases executada per una molt famosa ballarina...

Sigui com sigui, res no impedeix de pensar que l'art calligràfic de la poesia xinesa va admirar, ni que fos momentàniament, tant Mallarmé com Riba, poetes tots dos, fins al punt de dur-los a fer-hi referència, directa o indirecta, en algun dels seus versos.

I, sens dubte, aquest no va ser el menys important dels aspectes que van interessar Marià Manent de la lírica oriental —baldament

a l'hora de traduir-la se servís sempre d'una llengua intermèdia. Si no fos així, no s'explicaria per què bona part de la breu ressenya que va escriure als "Quaderns de Poesia", l'any 1935, per a *Lluna i llanterna*, volum de versions de poesia xinesa fetes per Josep Carner, està dedicada a comentar les implicacions que hi té la cal·ligrafia.

Van ser uns versos, adaptats per Carner, del poema *El bon temps*, de Tu Fu (Du Fu en el sistema de transliteració pinyin, avui més acceptat), poeta de la dinastia Tang (618 - 905), els que van donar peu a Manent per a les seves reflexions:

El meu pinzell abasto. Corbat sobre el paper,
senyava mos caràcters, com el cabell lleuger
que delicadament la dama va allisant-se.

I Manent escrivia: "Hi ha en la poesia xinesa una consciència artística, un gust de l'ofici que en la llengua original es deuen traduir en una afinada perfecció tècnica; el lector occidental no pot sinó endevinar-la, però, en canvi, aquell sentiment de gaudi en el mes-ter poètic li arriba clarament." Aquest gaudi és el del poeta xinès que —com llegim en el seus mateixos versos— dibuixa els caràcters sobre el paper "com el cabell lleuger que delicadament la dama va allisant-se". És el gaudi que li produeix "la difícil, delicada cal·ligrafia" —en paraules de Manent—, en l'execució de la qual s'enllacen l'art del llenguatge i la pintura, i que fa de l'escriptura poètica "al-hora una equivalència verbal i una síntesi pictòrica".

Igual com Carner, Manent també va adaptar al català molts poe-tes xinesos. I, entre les composicions que trià, trobem noves mostres d'aquest plaer de l'escriptura; com els següents versos d'*Imitant "Llum de primavera" de Txang Tzu-ié*, del poeta Su Tung-Po, de la dinastia Song (960 - 1278):

Omples el vas i a les galtes et surt una rosa;
esculpint-lo, treballes el vers i li ve una perfecta harmonia.

[...]

A desgrat dels teus anys, la vista et brilla, segura:
i fas lletres petites com el cap d'una mosca.

Però, en la poesia xinesa, l'art cal·ligràfic va molt més enllà de ser només un sentiment de gaudi. Els caràcters xinesos estan compostos de línies o traços la bellesa plàstica dels quals ha de posar en relleu la cal·ligrafia. I l'escriptura —la pintura— de cada traç i cada caràcter representa, per al poeta xinès, un gest, la successió dels quals —com en la dansa— crea un corrent rítmic en què, segons que escriu François Cheng, "*tout chinois retrouve le rythme de son être profond et entre en communion avec les éléments [...]. Leurs pleins et leurs déliés [dels traços], leurs rapports contrastés ou équilibrants lui permettent d'exprimer les multiples aspects de sa sensibilité: force et tendresse, élan et quiétude, tension et harmonie. En réalisant l'unité de chaque caractère, et l'équilibre entre les caractères, le calligraphe, tout en exprimant les choses, atteint sa propre unité*". Uns versos d'*El poeta somia*, de Tu Fu, en la versió de Manent, són el millor exemple del que representava l'escriptura cal·ligràfica per als xinesos:

Fem versos que recordin l'estiu. Damunt la fulla
haurem de dibuixar-los suaument
com les flors ben obertes que als arbres pren el vent.
Cada cop que el pinzell la tinta mulla,
bec el vi de l'estiu en glop ardent.

D'aquesta comunió amb els elements i amb la natura que possibilita l'art cal·ligràfic en la poesia xinesa sembla derivar-se una molt més íntima relació amb els objectes de la realitat i amb la seva expressió. Així, si més no, creia entreveure-ho Marià Manent quan es preguntava: "Qui sap si aquest doble caràcter [verbal i pictòric] del llenguatge escrit dona al poeta la sensació d'un major atansament a l'objecte. En evocar les coses amb els lleus senyals del pinzell damunt la blancor intacta, amoixa la realitat, com si diguéssim, amb totes dues mans." Aquest major atansament, però, no es tradueix en un esforç per copiar més exactament i fidedigna la realitat, sinó en un intent de recrear-ne els aspectes més essencials: "*L'art calligraphique* —remarca François Cheng— *a libéré l'artiste chinois du souci de décrire fidèlement l'aspect extérieur du monde*

physique et a suscité, très tôt, une peinture spirituelle qui, plutôt que de poursuivre la ressemblance et de calculer les proportions géométriques, cherche à imiter l'acte du Créateur en fixant les lignes, les formes et les mouvements essentiels de la nature."

Marià Manent havia copsat aquesta qualitat de la poesia xinesa, i per això, en la seva ressenya, precisava que "no és pas característica dels xinesos la impressió de presència viva, irresistible, de les coses, que en alguns poetes occidentals fins sembla esvaïr la mateixa textura verbal de l'evocació". En la poesia oriental, aquesta textura roman sempre visible —com no podia ser altrament tractant-se d'una escriptura a la qual la cal·ligrafia confereix una dimensió espacial i plàstica— i els caràcters no es limiten a fer la funció de sermers indicatius transparents de les coses que designen: "*Les signes d'un poème —com assenyala encara François Cheng— ne se contentent pas d'être de simples intermédiaires; par leur organisation spatiale, ils constituent un monde de présences où il est bon de demeurer et à travers le quel on peut circuler au gré des rencontres et des découvertes.*" Així, enfront d'un estil de representació directa i transparent de la realitat —pensem, per exemple, en molts poemes de Josep M. de Sagarra—, l'estil dels xinesos, apunta Marià Manent, és "generalment *prismàtic*: és a dir, un estil de reflexos, que atura l'atenció en els mots mateixos i en el guspireig de llur relació sensible i significativa".

Aquestes paraules, recordem-ho, eren escrites per Manent l'any 1935, amb motiu de l'edició de *Lluna i llanterna*, de Carner; set anys després, per tant, que ell hagués publicat el seu primer recull de versions de poesia xinesa, *L'aire daurat*, i trenta-dos abans que donés a llum el segon, *Com un núvol lleuger* (que encara seria seguit per un altre, *Vell país natal*, de Wang Wei, fet en col·laboració amb Dolores Folch el 1986).

Com un núvol lleuger apareixia l'any 1967, en uns moments en què a Catalunya era encara vigent el debat sobre el *realisme històric*, que propugnava una literatura militant i del tot compromesa amb la realitat i la societat del seu temps, d'expressió directa i de comprensió immediata. Uns procediments i una intenció gens en consonància amb la poesia de Manent, el qual, des del principi,

adoptà una actitud d'oposició envers el nou corrent: una oposició més aviat contemporitzadora, però que en alguna ocasió no deixà de tenir un cert to crític. Ho testimonia l'entrevista que li feia José Cruset a "La Vanguardia" el 23 de novembre de 1967, amb motiu de l'aparició de *Com un núvol lleuger*. En ser-li demanada una definició aproximada del que és el lirisme xinès, Manent, de manera inesperada, arremet contra la nova tendència literària bo i esgrimint la bandera dels valors i les qualitats de la poesia oriental: "*La poesía del realismo histórico tira por el suelo su [de la poesía xinesa] presencia en el cosmos: simplicidad, brevedad; poesía intimista, de cara a la naturaleza.*" I encara hi tornava: "*La poesía del realismo histórico tira por el suelo la contemplativa: solamente acepto la que interviene en la transfiguración de la Humanidad; entiendo que la poesía no puede ceñirse de manera exclusiva a esa misión activa; en todo caso la contemplación es una misión, una rama fundamental que no puede cortarse.*"

Més de dos anys enrere, al número de gener de 1965 de la revista "Serra d'Or", Manent havia dedicat un llarg article al *realisme històric*. Els objectius que hi perseguia eren, d'una banda, minimitzar el caire revolucionari i de novetat amb què era presentada aquesta tendència literària, i, de l'altra, posar de manifest algunes de les seves incoherències. Amb vista al primer objectiu, resseguia sumàriament l'evolució de la poesia al llarg de la història, tot palesant el sentit utilitari de la majoria de les composicions de l'Antiguitat, fins a remarcar com, "paradoxalment, la nova poètica historicista, tot girada a la més estricta actualitat, torna a la poesia moderna aquesta primitiva qualitat d'estímul per a l'acció". Igualment, al *Pòrtic* a *Com un núvol lleuger*, posava alguns dels més antics poemes xinesos conservats com a "exemples il·lustres de la tendència actual a propugnar una poesia caracteritzada per una forta impregnació ètica, un poesia que sigui testimoni i estímul". Però advertia, tot seguit, que seria incongruent d'"inscriure'ls en la zona del *realisme històric*", perquè "el seu realisme no és un realisme parcial, mutilat, que clou voluntàriament els ulls davant la bellesa o la gràcia"; i afegia que "la seva vinculació històrica no priva mai la poesia xinesa de la més ardent atenció al prodigi de les coses de la natura i

de les que afaçonà la mà de l'home". (Una idea, aquesta última, sobre la qual posava èmfasi molt abans dels anys seixanta, en la ressenya que dedicà, dins la "Revista de Poesia", al volum de traduccions de *Poesia xinesa* que publicà Apel·les Mestres el 1925.)

Quant al segon objectiu, assenyalava com alguns poetes considerats del nou corrent —i al·ludia a l'antologia *Poesia catalana del segle XX* (1963), de Joaquim Molas i Josep M. Castellet—, en realitat se n'apartaven en molts dels seus poemes. Adduïa exemples de Miquel Bauçà, de Gabriel Ferrater i de Pere Quart. I, en relació amb aquest darrer, apuntava la següent reflexió: "Ni que vulgui, Pere Quart no podrà conrear un estil absolutament directe, una forma nua, asprívola i poc elaborada. No crec que mai es pugui treure el mantell ben tallat i acolorit de la seva saviesa d'artífex." I sentenciava: "El seu estil és *prismàtic* com el dels mestres que venera (o venerava); per més que es proposi de subratllar *idees*, inevitablement ens atura als reflexos, al guspireig dels *mots*, a l'hàbil articulació de la llengua mateixa."

Ara bé: no havia escrit Manent trenta anys enrere que era el dels poetes xinesos, l'estil *prismàtic*? Aquell estil que definia, en la ressenya a *Lluna i llanterna* de 1935, com "de reflexos, que atura l'atenció en els mots mateixos i en el guspireig de llur relació sensible i significativa"?

És difícil de creure que Manent no tingués consciència que ja havia emprat aquest qualificatiu, que ara aplica a Pere Quart, per caracteritzar la poesia oriental. I és que la contradicció és només aparent. D'entrada, perquè no s'està referint a tota la poesia de Joan Oliver, sinó tan sols a aquella part que té una "coloració simbolista o postsimbolista"; talment com unes ratlles més amunt destacava, en poemes de Gabriel Ferrater, alguns procediments "que no desdirien del més pur estil simbolista". I en aquests procediments és on troba un punt de connexió entre l'estil de la poesia xinesa i la del simbolisme. L'una i l'altra acompleixen una de les "finalitats essencials de l'art poètic" —com escriurà, el 1973, al *Pròleg a Poesia, llenguatge, forma*— en "alliberar el llenguatge de l'automatisme del parlar corrent i de les maneres maquinals de comunicació". Tant una poesia com l'altra aconseguen de deturar la nostra aten-

ció sobre els signes, sobre "el guspireig dels mots"; només que mitjançant recursos diferents: la simbolista, explotant la naturalesa metafòrica i simbòlica del llenguatge, fent ressaltar les seves qualitats musicals etc.; la xinesa, mitjançant la gran capacitat de metaforització dels ideogrames en relacionar-se entre si, el component plàstic dels caràcters realçat per la cal·ligrafia etc.

Evidentment, si alguna relació pot trobar-se entre ambdues formes poètiques és més d'efectes que no pas de procediments. Però el que resulta significatiu és que, per a Marià Manent, la poesia xinesa i la poesia simbolista s'enllacessin entre si en tant que dues de les manifestacions més autèntiques i essencials de l'art literari. I el factor decisiu d'aquest enllaç, no seria la seva pròpia poesia, resultat de la conjunció de trets de les poètiques simbolista i xinesa?

Per un costat, Manent concebia la poesia, talment els simbolistes i els postsimbolistes, com "una forma de coneixement, d'exploració del món i de la consciència, una immersió —inquieta o deliciosa— en el misteri existencial"; i això el duia a entendre "la *poesia pura* —ja tan perfilada en Poe i en Maragall—", no pas com "el simple triomf d'una teoria en un determinat període de la història literària", sinó com "un llarg esforç per mantenir vivent la consciència del caràcter autònom de la poesia com a òptica espiritual, com un conèixer". Aquesta concepció de la poesia com a coneixement, a més, vinculava Manent a Carles Riba, el qual definia la poesia "com un mètode de pensament i de consciència; de descoberta de mi mateix i del món". D'altra banda, l'al·lusió a la "poesia pura" ens remet fins a Mallarmé; i aquí cal recordar que ja l'any 1932, a les *Notes sobre literatura estrangera*, defensava "l'evident conveniència dels admirables experiments mallarmeans «als confins de la poesia —com deia Thibaudet—, en un límit en el qual d'altres pulmons trobarien l'aire irrespirable»".

Alhora, per a Manent, la poesia ha de revelar, talment la lírica xinesa, "la unitat bàsica de l'esperit humà" en expressar "aquells sentiments elementals que han servit sempre de primera matèria a l'alquímia poètica" —com escrivia en el pròleg a *L'aire daurat*, de 1928. I en molts dels seus propis poemes, d'altra banda, trobem mostres d'aquella "sensibilitat excepcional", que descobria en els xinesos,

“pels matisos delicats del paisatge, per l'evolució imperceptible de la Natura”.

Dins la concepció literària de Manent, a més, igual que dins l'estètica de Mallarmé i dins el pensament xinès, les arts guarden entre elles pregones correspondències. Per això no sorprèn que, al costat de la crítica literària, assagés l'artística, i que en molts del seus comentaris es barrejin la poesia i l'art. Per exemple, en la següent contemplació d'un paisatge —que revela, com la dels xinesos, una “sensibilitat excepcional”—: “L'herba, les flors menudes i aquella sorra neta, de grans ben destriats, em van semblar extraordinàriament bells, estranyament guarnits amb la glòria de l'ésser. «Veure el món en un gra de sorra» —va dir Blake. Les dues flors morades es gronxaven a poc a poc sobre aquell univers de grans nets i purs. Era un moviment suau, precís, silenciós com el rodar del Cosmos. Penso que revelacions així són les que el poeta i l'artista cerquen d'expressar en els seus moments més profunds.”

Aquest passatge pertany a un dels seus articles sobre art, titulat *Aquell bocí de paret*, el motiu primer del qual era un tros de mur groguenc pintat per Vermeer a la seva *Vista de Delft*; un bocí que “sembla revelar-nos la poesia secreta de les coses pròximes a l'home”, apuntava Manent després d'esmentar Proust i, segurament, pensant en Rilke. I, tot seguit, enllaçava el postsimbolisme d'aquest amb l'art oriental per mitjà d'una significativa anècdota sobre el quadrò: “L'escriptor Bergotte el contemplà llargament poc abans de morir, recordant el comentari d'un crític que al·ludia «aquell tros de mur tan ben pintat, que si hi fixàvem la mirada, semblava una preciosa obra d'art xinesa, d'una bellesa que es bastaria ella sola».”

Manent afegia encara en el pròleg, citat més amunt, al seu primer recull de versions de poetes xinesos: “La simplicitat, l'emoció tàcita amb què formulen llurs observacions delicades deixa al fons de l'ànima una melodia flotant de suggestions. Ells sentien el misteri i l'encís de les coses sense oblidar que, sovint, ni la mateixa màgia poètica no els pot fer revelar llur inefable secret.” En aquestes paraules trobaríem de nou enllaçades, inequívocament, la poesia xinesa i la simbolista —considerades sempre des de les respectives sensibilitats diferents—, com també la poesia del mateix Manent. I

en elles, alhora, se'ns fa palès un vincle més profund i impensat (o qui sap si intuït) entre la lírica xinesa, d'una banda, i Stéphane Mallarmé i Carles Riba, de l'altra: Riba amb el seu “xinès subtil”, i Mallarmé amb el seu “xinès de cor límpid i fi”. Un vincle que Marià Manent va fer explícitament efectiu en les seves versions de poesia oriental i, implícitament, en el conjunt de la seva obra.

NOTA BIBLIOGRÀFICA

Cito tots els textos de Mallarmé de l'edició de les *Œuvres complètes*, a cura de H. Mondor i G. Jean-Aubry (París, Gallimard, 1945). Sobre el poeta francès, vegeu l'útil síntesi biogràfica de Pilar Gómez Bedate, *Mallarmé* (Madrid, Ed. Júcar, 1985) i també Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé* (París, Éd. du Seuil, 1961); Guy Michaud, *Mallarmé* (París, Hatier, 1979); i Guy Delfel, *L'esthétique de Mallarmé* (París, Flammarion, 1951). Els versos de Riba els extrec de les seves *Obres completes 1 (Poesia)*, a cura d'Enric Sullà (Barcelona, Eds. 62, 1984). El text de la carta a Leveroni prové de *Cartes de Carles Riba. II: 1939-1952*, a cura de Carles-Jordi Guardiola (Barcelona, Edicions de la Magrana, 1991). Sobre Riba, vegeu Carles Miralles, *Escolí al “xinès subtil” de l'Elegia X*, dins *Eulàlia. Estudis i notes de literatura catalana* (Barcelona, Edicions del Mall, 1986); i Enric Sullà, *Una interpretació de les “Elegies de Bierville” de Carles Riba* (Barcelona, Ed. Empúries, 1993). El llibre de François Cheng que cito és *L'écriture poétique chinoise* (París, Éd. du Seuil, 1996), 3a. ed. Vegeu també, de M. Dolors Folch, *Poesia xinesa i poesia xinesa en català*, “Reduccions”, núm. 25 (gener de 1984), ps. 57-86, i *Introducció a Wang Wei, Vell país natal*, trad. de M. Manent i M. D. Folch (Barcelona, Empúries, 1986). Els volums utilitzats de versions de Marià Manent de poesia xinesa són: *L'aire daurat* (1928) (Barcelona, Ed. Proa, 1986), 4a. ed., i *Com un núvol lleuger* (Barcelona, Ed. Proa, 1967). Els articles de Manent “*Lluna i llanterna*” per Josep Carner i *Poesia i “realisme històric”* estan reproduïts a *Poesia, llenguatge, forma* (Barcelona, Eds. 62, 1973). La seva ressenya al volum de *Poesia xinesa* d'Apel·les Mestres és al núm. 2 de la “Revista de Poesia”, de març de 1925, ps. 106-109. L'article *Aquell bocí de paret* figura a *Notícies d'art* (Barcelona, Eds. 62, 1981). De *Notes sobre literatura estrangera* (1934), cito l'article *Richard Aldington*, en la reedició moderna feta a Manresa per Faig-Parcir Edicions Selectes el 1992. Sobre Manent, vegeu Enric Bou, *Poesia i sistema. La revolució simbolista a Catalunya* (Barcelona, Ed. Empúries, 1989). La darrera citació de Riba prové de *Sobre poesia i sobre la meua poesia* (1953), dins *Obres completes 3 (“Crítica”, 2)*, a cura d'E. Sullà i J. Medina (Barcelona, Eds. 62, 1986).