

La primera recepció de l'haiku en la literatura catalana

JORDI MAS LÓPEZ *Universitat Autònoma de Barcelona*

MARCEL ORTÍN *Universitat Pompeu Fabra*

RESUM: Aquest article estudia la recepció que tingué en la literatura catalana del primer terç del segle XX la forma més breu de la poesia lírica japonesa, l'haiku. La recepció s'inicià a les pàgines de *La Veu de Catalunya*: un article de Josep Carner publicat el 1906 oferí una explicació de la forma i una mostra de traduccions a partir d'una font francesa (Paul-Louis Couchoud), i fou immediatament comentat per Eugeni d'Ors. Després, pels volts de 1920, es produí una revifalla de l'interès per l'haiku, que també es féu eco del que s'esdevenia a la literatura francesa: *La Veu* publicà la traducció d'una part de l'assaig de Couchoud, i les observacions sobre l'haiku sostingudes per Carner i Ors influïren segurament la poesia i els comentaris que en feren altres poetes: Josep Maria Junoy, Alfons Maseras, Joan Salvat-Papasseit, Josep Maria López-Picó, Josep Maria Millàs-Raurell i Joan Alcover.

PARAULES CLAU: Literatura catalana contemporània, poesia, recepció, haiku, literatura japonesa, literatura francesa, Paul-Louis Couchoud, Josep Carner, Eugeni d'Ors, Josep Maria Junoy

ABSTRACT: This article focuses on the reception of the haiku, Japanese briefest form of lyrical poetry, in early 20th century Catalan literature. This reception first took place in the pages of the newspaper *La Veu de Catalunya*: an article published by Josep Carner in 1906 offered both an explanation of the form and a sample of translations, relying on a French source (Paul-Louis Couchoud), and it was immediately commented by Eugeni d'Ors. A second wave of interest came from France around 1920: Couchoud's article was partially translated in the same newspaper, while the literary views about the haiku held by Carner and Ors may have had an influence both on the poetry and the comments of several other poets, namely Josep Maria Junoy, Alfons Maseras, Joan Salvat-Papasseit, Josep Maria López-Picó, Josep Maria Millàs-Raurell, and Joan Alcover.

KEYWORDS: Contemporary Catalan literature, Poetry, Reception, Haiku, Japanese literature, French literature, Paul-Louis Couchoud, Josep Carner, Eugeni d'Ors, Josep Maria Junoy

El coneixement de l'haiku, la forma més breu de la poesia lírica japonesa, arribà a les literatures hispàniques pels volts de 1900, per mediació francesa.¹ La primera

* La redacció d'aquest treball s'inscriu en el marc dels projectes de recerca HUM2005-03926/FILO i HUM2005-08151 subvencionats pel Ministerio de Educación y Ciencia.

1. Vegeu una síntesi de la recepció de l'haiku en les literatures occidentals a J. MAS LÓPEZ, *Josep Maria Junoy i Joan Salvat-Papasseit: dues aproximacions a l'haiku*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2004, p. 38-52.

fitxa d'aquesta recepció cal datar-la, probablement, el 15 de juny de 1906: és l'article «Els haikai», publicat per Josep Carner al diari *La Veu de Catalunya*, en què donava notícia d'un assaig sobre el mateix tema de Paul-Louis Couchoud aparegut aquell any a la revista parisenca *Les Lettres*. L'article de Carner té significació històrica des del punt de vista de l'evolució de les idees literàries. És important, en primer lloc, pels termes en què hi plantejà el valor d'exemplaritat que podia tenir l'haiku per als poetes catalans del nou segle, dels quals ell era ja el capdavanter reconegut. I ho és també, en segon lloc, pel ressò que se'n féu de seguida Eugeni d'Ors, l'assagista i ideòleg que llavors començava a assenyalar –des de la seva columna fixa *Glosari*, a les pàgines del mateix diari– els camins que havia de seguir la literatura de la generació més jove, la que ell anomenava generació «noucentista». L'efecte dels comentaris orsians, recollits l'any següent en el volum *Glosari 1906*, no s'ha de limitar a aquest moment: quan es produí una represa de l'interès per l'haiku en la literatura catalana pels volts de 1920 –paral·lela altra vegada a la que s'havia produït en la literatura francesa a partir de 1916, en part gràcies a una reedició ampliada de l'assaig de Couchoud–, els escriptors encara manifestaren les seves posicions recurrent a alguns dels conceptes i les contraposicions de quinze anys enrere; hi contribuí la difusió d'una part de l'assaig de Couchoud en traducció catalana a «Lletres i llibres», la pàgina literària que per iniciativa de Carner mateix publicava *La Veu de Catalunya* des de 1918.²

Les reflexions sobre l'haiku (1906): de Couchoud a Carner, i de Carner a Ors

La col·laboració regular de Carner a *La Veu de Catalunya*, òrgan de la Lliga Regionalista dirigit per Enric Prat de la Riba, s'havia iniciat el 1903, i al principi la constituïren exclusivament textos de ficció. Com és sabut, el poeta havia començat a dirigir aquell mateix any la revista *Catalunya* (1903-1905), i fou des d'aquesta plataforma que va anar fent les seves primeres seleccions sobre les propostes

2. Els textos al·ludits, centrals en la primera recepció de l'haiku en la literatura catalana, són els següents, per ordre cronològic. – De 1906: P.-L. COUCHOUD, «Les Haïkai. (Épigrammes poétiques du Japon)», *Les Lettres* (París, 1906), en quatre entregues, p. 189-198, 269-278, 396-407 i 477-483; J. CARNER, «Els haikai», *La Veu de Catalunya*, 15 juny 1906, ed. del vespre, p. 1; XÈNIUS [= E. d'Ors], «Glosari. Elogi del Coet, per a dir en la nit de Sant Joan», *La Veu de Catalunya*, 23 juny 1906, ed. del vespre, p. 3. – De 1907: E. D'ORS, «Elogi del Coet, per a dir en la nit de Sant Joan», dins *Glosari 1906, amb les gloses a la Conferència d'Algesires i les gloses del Viure de París*, Barcelona: Llibreria de Francesc Puig, 1907, p. 255. – De 1916: P.-L. COUCHOUD, «Les Épigrammes lyriques du Japon», dins *Sages et poètes d'Asie*, París: Calmann-Lévy, 1916, p. 53-137 (reed. 1923, amb un prefaci d'Anatole France); hi ha una reedició moderna de l'assaig, en format de llibre: *Les Épigrammes lyriques du Japon*, París: La Table Ronde, 2003. – I de 1920: P.-L. COUCHOUD, «Els epigrammes lírics del Japó», I, *La Veu de Catalunya*, 20 febrer 1920, ed. del vespre, p. 9; i II, *La Veu de Catalunya*, 27 febrer 1920, ed. del vespre, p. 9-10 (tots dos sense indicació del traductor).

literàries existents (rebutjant sobretot les més marcades pel naturalisme i per l'individualisme vitalista i messiànic d'arrel nietzscheana) alhora que establia unes directrius estètiques que aviat havien de confluir amb les del Noucentisme orsià.³ L'article «Els haikai», de l'any 1906, correspon a un moment en què l'opinió de Carner sobre temes literaris i la seva claríssima voluntat de lideratge ja s'havien traslladat enterament al diari. La presentació, en forma de resum de l'assaig de Couchoud, no amaga el seu propòsit últim: no es tracta d'un article merament informatiu sobre una forma poètica desconeguda en les lletres catalanes, sinó d'un article de caràcter programàtic, com ha estat oportunament assenyalat.⁴ Les observacions sobre l'haiku reunides per Couchoud en el seu extens assaig de *Les Lettres* (trenta-nou pàgines de la revista) són objecte d'una selecció, en part inevitable i en part intencionada; i són el punt de partida d'unes quantes opinions personals de Carner, opinions que s'han d'entendre en relació amb l'herència de la poesia catalana vuitcentista i amb les opcions diverses entre les quals havien de triar els nous escriptors.

És pràcticament segur que ell només arribà a llegir o a tenir en compte la primera de les quatre entregues de *Les Lettres*, o sigui, les dues primeres parts de les sis que acabaren conformant l'assaig de Couchoud. En aquesta primera entrega, l'assaig oferia una caracterització de l'haiku com a gènere poètic (el «més elemental» de tots: poema de només tres versos, o «més aviat tres petits membres de frase», sense atenció a la rima, ni a la quantitat, ni a l'accentuació);⁵ una distinció entre la poesia clàssica dels uta i la poesia (realista i popular, a estones còmica) dels haikus;⁶ i el primer dels tres recorreguts temàtics anunciats («animals i plantes», «paisatges» i «escenes de gènere»);⁷ En quedaven fora, en canvi, les quatre parts restants: els altres dos recorreguts temàtics, amb apunts sobre el substrat budista i sintoista («fe i caritat sense esperança»⁸) que sosté l'actitud de simpatia i acceptació manifesta en el gènere;⁹ un repàs dels poetes més importants: Bashô (1644-1694), que «donà una ànima a l'haiku», els seus deixebles (Omitsura, Kikaku, Ransetsu, Kyorai, Jôsô, Kyoroku, Shiko, Yaha, Etsujin), Buson (1716-1783) i Chiyo (1703-1775);¹⁰ i una comparació entre la poesia japonesa i la poesia occidental,

3. Sobre aquests primers anys de l'activitat de Carner, vegeu la biografia d'A. MANENT, *Josep Carner i el Noucentisme. Vida, obra i llegenda*, Barcelona: Edicions 62, 1969, 2a ed. 1982, i J. AULET, *Josep Carner i els orígens del Noucentisme*, Barcelona: Curial - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992. Sobre la seva participació a *La Veu de Catalunya*, vegeu M. ORTÍN, *La prosa literària de Josep Carner*, Barcelona: Quaderns Crema, 1996.

4. J. AULET, *Carner i els orígens*, p. 242.

5. P.-L. COUCHOUD, «Les Haïkai», p. 189-190; *Sages*, p. 53-55.

6. P.-L. COUCHOUD, «Les Haïkai», p. 190-191; *Sages*, p. 55-58.

7. P.-L. COUCHOUD, «Les Haïkai», p. 191-198; *Sages*, p. 59-72.

8. P.-L. COUCHOUD, «Les Haïkai», p. 275; *Sages*, p. 86.

9. P.-L. COUCHOUD, «Les Haïkai», p. 269-278 i 396-407; *Sages*, p. 73-92 i 93-115.

10. P.-L. COUCHOUD, «Les Haïkai», p. 477-482; *Sages*, p. 116-128.

especialment la francesa, pel que fa a les seves motivacions més profundes: la primera és fragmentària i analítica; la segona, més discursiva, s'orienta sempre a una finalitat ulterior.¹¹

Dels aspectes tractats per Couchoud a la primera entrega de *Les Lettres*, l'article de diari de Carner se centrà sobretot en la caracterització del gènere. En primer lloc, la seva forma mètrica (amb una observació per compte propi):

L'haikai consta de tres versos. El primer vers és de cinc síl·labes, el segon de set i el tercer de cinc. Mètricament, és del tot igual al tercet amb què rematen les *seguidillas* espanyoles.

En segon lloc, el tret que el distingeix dels altres gèneres poètics breus:

L'haikai, pel seu caràcter poètic, és diferent del dístic, del proverbi, de l'epigrama antic o modern. L'haikai és completament objectiu.

I en tercer lloc, el propòsit mateix de concisió dins la brevetat, que determina les qualitats de la seva llengua literària:

En l'haikai, la concisió és extrema. Ja ho crec! El poeta disposa només de disset síl·labes per a exposar-nos la seva visió subtil d'un instant pintoresc. Això fa que la sintaxi sigui excessivament el·líptica, i cada mot posseeixi un valor característic i evocador.

Amb aquestes tres observacions, els lectors de *La Veu* tenien una descripció suficient d'un gènere que, de ben segur, els era completament desconegut. Ara bé: sense arribar a alterar el sentit de les explicacions de Couchoud, Carner en canvià l'èmfasi, perquè les portà a una reflexió sobre l'encaix d'aquest gènere dins el gust poètic contemporani. És aquí on trobem l'autèntic fil conductor del seu article. A l'hora de defensar la vigència a principi de segle de la sensibilitat representada per l'haiku, les raons que en donà ja no provenien de Couchoud; es basaven més aviat en la idea que ell mateix s'havia fet del que podien ser les exigències de la poesia del seu temps:

Vet aquí un gènere ben singular de poesia, un capritxós *bibelot* qui sembla creat a posta per al gust refinat i rebuscadament senzill dels nostres dies.

Des de 1901, Carner s'havia dedicat intensament a la composició d'emblemes amb valor decoratiu o exemplar, estilitzant pretextos mínims en els sonets que acabarien constituint els seus dos llibres de 1905 i 1907. L'any 1906 havia publicat els idil·lis

11. P.-L. COUCHOUD, «Les Haïkaï», p. 482-483; *Sages*, p. 129-137. Aquesta és l'única que va ser ampliada en la reedició de 1916, amb al·lusions a la Guerra Gran (en particular al recull d'haikus motivats per aquesta experiència que publicà Julien Vocance aquell mateix any, *Cent visions de guerre*) i a un «autèntic haiku» escrit per Jules Renard. (Més avall, comentem el ressò que va tenir l'haiku de Renard entre els escriptors catalans.)

d'*Els fruits saborosos*, en decasíl·labs i alexandrins (excepte un poema en versos hexasíl·labs), selecció intencionada d'escenes del món més pròxim i quotidià per fer-les també emblemàtiques de la plena acceptació de la condició humana.¹² En aquells moments, un valor central del seu ideari poètic era la reacció contra el fals transcendentalisme que trobava en la poesia finisecular d'ascendència francesa (tradicció de la qual també bevia ell en molts aspectes). Aquesta reacció es resolia en l'aspiració a una mirada pretesament ingènua, desintel·lectualitzada, l'única capaç de proporcionar el coneixement autèntic —el qual és fruit de la contemplació, i és inassequible a la mirada positivista i materialista dominants en la ciència i la filosofia «modernes».¹³ Un valor anàleg era l'antiretoricisme, la reacció contra l'excés de paraules inflades i d'anècdotes sense significació que imputava als epígons «academicistes» del romanticisme. El seu contrari era, altra vegada, l'atenció a la realitat pròxima, i la capacitat de recollir-la en imatges condensades i essencials.¹⁴ Representaven aquesta capacitat, per exemple, dos versos del seu amic Jaume Bofill i Mates pels quals Carner l'anomenava «l'imaginatiu potentíssim d'un tan sublim ensomni poètic»:

Del si del gorg soliu
s'aixeca la boirina...¹⁵

No és difícil traçar afinitats entre aquestes posicions del primer Carner i les que exposà en l'article sobre l'haiku de 1906.¹⁶ Quan deia que el gènere li semblava «un

12. *Primer llibre de sonets*, Barcelona: Impremta Viuda Cunill, 1905; *Segon llibre de sonets*, Barcelona: Impremta Joaquim Horta, 1907; *Els fruits saborosos*, Barcelona: Impremta Joaquim Horta, 1906. Sobre la seva poètica d'aquests anys, vegeu M. GUSTÀ, «Josep Carner», dins *Història de la literatura catalana. Part moderna*, J. MOLAS, dir., vol. 9, Barcelona: Ariel, 1987, p. 153-212 (esp. p. 158-161); J. AULET, *Carner i els orígens*, p. 217-323 i *passim*, i la seva «Introducció» a J. CARNER, *Llibres de sonets*, a cura de J. Aulet, Barcelona: Curial, 1991, p. 5-29; i M. ORTÍN, *La prosa literària*, p. 169-177.

13. Cf. per exemple l'article «A santa Llúcia» (*La Veu de Catalunya*, 12 desembre 1904, ed. del vespre, 1-2): «Apiadeu-vos dels moderns, que saben tant. Mirar les coses finites, dóna alegria; entendre-les, fa tristesa. Els ulls són joiosos, l'enteniment ombrívol».

14. Cf. per exemple l'article «Théroigne de Méricourt» (*Catalunya*, any I, núm. 2, 1903, p. 49-52), en què l'aparat anecdòtic i artificial del drama romàntic o naturalista (d'Hugo a Rostand) és presentat com el contrari de les realitats que han d'interessar al poeta: «I enllà d'enllà hi ha una immensa naturalesa que pan-teixa; homes que treballen; dones que cusen i canten; infants que riuen; vells que tremolen; ciutats i erms; plans i muntanyes; llavors que esqueixen les entranyes de la terra; flors, insectes, branques, herbes...». En la poesia catalana el retoricisme el representaven al seu entendre la major part dels poetes dels Jocs Florals vuitcentistes; cf. la conferència «De l'acció dels poetes a Catalunya», de 1908 (publicada a *Empori*, núm. 9, març 1908, p. 88-91; núm. 10, abril 1908, p. 122-125; i núm. 12, juny 1908, p. 202-206).

15. «L' enamorada d'en Jaume Bofill», *Catalunya*, any I, núm. 16, 1903, p. 158-160.

16. Cf. J. AULET, *Carner i els orígens*, p. 242: «La divulgació de l'estrofa japonesa es converteix en realitat en un resum dels mateixos postulats poètics: concisió extrema, domini tècnic, objectivitat, falsa senzillesa, subtilitat, captació de l'instant, etc. Tot sota la idea genèrica d'arbitrarisme i ja amb l'acceptació explícita del mot una vegada que Eugeni d'Ors l'ha posat en circulació».

capritxós *bibelot*», és ben clar que no ho hem d'entendre en sentit pejoratiu: volia dir que era apte a complir la funció de retornar la poesia, amb la seva capacitat de conferir bellesa, a l'interès per les realitats petites i aparentment intrascendents. Era la funció que llavors li semblava que calia dur a terme, en part per la influència dels poetes parnassians.¹⁷ L'operació només era de retraïment en aparença: en realitat responia al «gust refinat i rebuscadament senzill» d'un moment de renovació, immediatament posterior al canvi de segle. I els termes que convenien a aquesta renovació els assenyalaven dues tendències que, si en la tradició poètica immediata havien pogut semblar contradictòries, ara apareixien reunides en l'haiku (sempre segons la interpretació que en feia Carner): l'objectivitat i, alhora, un subtil espiritualisme:

L'haikai és completament objectiu; és una visió exquisida i *arbitrària* (com ara diríem) de les petites belleses del món sensible. La finesa de la seva percussió en l'esperit és tal, que molts homes barroers *no sentiran res*. No és per a ells que jo escric aquestes ratlles en elogi de l'haikai, rara i tènue flor de l'exotisme japonès.

Havent precisat en aquests termes el seu interès pel gènere, no és estrany que un haiku de Buson li portés el record de la poesia d'imatges i impressions del natural de Baudelaire, el poeta de la intensitat i el detall, anterior al simbolisme d'escola, per qui manifestà sempre l'estimació més gran.¹⁸ La conclusió de l'article de Carner és una recapitulació de les observacions anteriors. Amb el propòsit orientador i programàtic característic dels seus articles de reflexió literària d'aquesta època, hi trobem la relació completa dels valors que creia que podia aportar l'haiku a la renovació de la lírica occidental a principi del segle XX. Exceptuada l'extrema brevetat, els valors coincidien un per un amb els de la seva pràctica poètica d'aquell moment:

[...] amb traços brevíssims ens du a una gentil contemplació de la gràcia que hi ha en els fets habituals. Rejoveneix amb ingenuïtat i perspicàcia la nostra visió avorrida del món. Ens dóna petites *rêveries* artístiques amb curiosos motius simplicíssims.

[...] és més que poesia de vinyeta, com la califica M. P. L. Couchoud.¹⁹ [...] partint d'una noteta precisa, ens du a delicioses atmòsferes blaves i roses, prodigiosament quietes, on troben el repòs nostres esperits complexos.

17. J. AULET, *Carner i els orígens*, p. 228.

18. «I Baudelaire, tan pur, al qual torno sempre!», deia encara el 1927 (T. GARCÉS, «Conversa amb Josep Carner», *Revista de Catalunya*, any IV, núm. 38, agost 1927, p. 141-146).

19. Carner és aquí una mica injust. A la primera entrega de l'assaig, intentant caracteritzar l'haiku per als lectors francesos, Couchoud havia escrit: «Ce n'est pas non plus une "pensée", ni un "mot", ni un proverbe, ni une épigramme au sens moderne, ni une épigramme au sens antique, c'est-à-dire une

Tal com hem dit més amunt, vuit dies després de l'aparició de l'article de Carner, el 23 de juny, Eugeni d'Ors se'n féu ressò al mateix diari, des de la columna «Glosari» que havia iniciat el primer de gener d'aquell any i que signava amb el pseudònim Xènius. «Elogi del Coet, per a dir en la nit de Sant Joan» és alhora un comentari subtil i una extensió de les reflexions de Carner sobre l'haiku. El petit assaig passà a formar part del volum *Glosari 1906*, aparegut l'any següent, de manera que quan el 1920 esclatà l'interès per aquesta forma entre els poetes catalans fou la posició d'Ors, més que no pas la de Carner, la que estava disponible per als lectors, i la que influí més en el curs dels esdeveniments.

Malgrat que el motiu del coet pugui semblar banal, l'elogi ha de ser pres al peu de la lletra.²⁰ L'assaig a què donà lloc té la forma característica de la glosa orsiana, en què la reflexió amb valor general (la «categoria») és estreta o deduïda d'un motiu quotidià, de vegades minúscul (l'«anècdota»); i la deducció se sosté en identitats entre el pla real i el pla abstracte, identitats que, bo i semblant necessàries, en realitat han estat imposades per l'assagista i són purament arbitràries. (Carles Riba subratllà aquesta integritat de la glosa comparant-la amb la d'un ésser vivent, «amb els seus centres de sensibilitat i la seva xarxa nerviosa [...] i –suma inefable de la seva individualitat– diríeu que un seu nom».)²¹ Aquí Ors no presenta la seva reflexió directament com una reflexió literària, sinó com una evocació festiva dels coets que hom llança durant la revetlla de Sant Joan, que és quan els lectors llegiran la glosa; i l'evocació es confon amb la relació dels valors representats pel coet. No és fins al final del text que equipara aquest Coet amb majúscula amb l'haiku, tot fent una referència velada a l'article de Carner:

[...] caldria anomenar als Coets *epigrames*, en el noble i clàssic sentit del mot
[...] O bé, ara, *haikai*, en record d'aquells *haikai* japonesos de què entre
nosaltres ha parlat aquell poeta que era més digne entre nosaltres de parlar-ne.

Això fa que els valors que abans ha predicat del coet siguin també els valors que ell reconeix, contraposant-los als del sonet, en l'haiku. Carner era el «més digne» de

inscription, mais un simple tableau en trois coups de brosse, une vignette, une esquisse, quelquefois une simple touche, une impression» («Les Haïkaïs», p. 189; *Sages*, p. 53-54); a la segona entrega, però, va precisar que els haikus que citava com a exemple de «simples notes» en realitat «ne sont pas seulement des vignettes d'album. Elles disent une saison» («Les Haïkaï», p. 278; *Sages*, p. 91).

20. Els altres elogis del Glosari de 1906 també són de debò, i apunten tots a actituds de lleugeresa, domini graciós, llibertat conquerida; cf. «Per a l'elogi de la Frivolitat» (15 maig 1906), «Elogi horacià de l'aigua de Canaletes» (16 juliol 1906), «Elogi de la taula i de la forma per a dir els dies de Nadal» (26 desembre 1906) i «Elogi del fred, per a dir en les festes de Nadal» (27 desembre 1906).

21. JORDI MARCH [= C. Riba], «Escolia. *Les planetes del verdum*», *La Veu de Catalunya*, 5 octubre 1918, ed. del matí, p. 9. Sobre el gènere de la glosa orsiana, vegeu J. MURGADES, «Eugeni d'Ors», dins *Història de la literatura catalana. Part moderna*, J. Molas, dir., vol. 9, Barcelona: Ariel, 1987, p. 73-98 (esp. p. 80-82).

parlar-ne segurament perquè s'havia distingit des de molt jove en la famosa «batalla del sonet». Ors ho explicità un any després, en la glosa «Josep Carner, noucentista»: «El més elegant de sos gestes d'art ha consistit en sa devoció al Sonet, príncep en desgràcia dintre el renaixement poètic de Catalunya».²²

Carner havia escrit que l'haiku era «completament objectiu», era «una visió exquisida i *arbitrària* (com ara diríem) de les petites belleses del món sensible». Ors hi volgué posar el seu comentari perquè devia sentir-se inclòs –i al·ludit– en el plural del verb entre parèntesis. A ell era deguda en bona part la difusió del terme *arbitrarisme* en aquest moment, als primers mesos de 1906, amb un significat que tot just estava començant a precisar. (La fixació pràcticament definitiva dels valors que hi van associats no arribaria fins l'any següent, amb el pròleg de Raimon Casellas al primer volum publicat del *Glosari*.²³)

La seva reflexió arrenca d'aquesta exclamació sentenciosa, ben pròpia d'un «elogi»:

Coet, Coet, alegria i lleugeresa de ritme perfecte!

Tota la glosa és una indagació d'aquesta noció abstracta, la perfecció del «ritme» amb què ha estat identificat el coet des de la primera ratlla. Per dur-la a terme, els tres paràgrafs que formen el cos de l'assaig presenten dues comparacions (paràgrafs 2 i 4) i una explicació (paràgraf 3). El coet és comparat primer amb les «curtes vides perfectes» d'alguns artistes (Mozart, Rafael), caracteritzades per «la llur absoluta conformitat a la llei d'una vocació clara». El paràgraf següent, tot insistint en l'elogi del coet –ara en forma de benaventurança–, explica el sentit profund que hi havia al darrere d'aquella analogia:

Benaventurat el Coet, perquè té dintre la mateixa canyeta-mare la seva Llei i la seva Vida. No mà extranya, no extrany precepte l'obliguen a un camí. Però son camí és tan regular, com si fos ordenat per precepte rígid. Més regular encara que si fos ordenat per precepte rígid, que no podria pas esborrar les imperfeccions d'una continguda rebeldia.

Hi descobrim una reflexió sobre l'ordre ideal, construïda a partir de les antítesis que hi imposa la intel·ligència de l'assagista. Així, el «camí regular» del coet podria

22. *La Veu de Catalunya*, 20 febrer 1907, ed. del vespre, p. 1. Sobre aquest aspecte de l'activitat del primer Carner, vegeu J. Aulet, *Carner i els orígens*, esp. p. 238-260, i la seva introducció a J. CARNER, *Llibres de sonets*, p. 5-29.

23. R. CASELLAS, «Pròleg» a E. d'Ors, *Glosari 1906*, p. 7-24 (esp. p. 15-17). Sobre aquest pròleg, vegeu J. CASTELLANOS, *Raimon Casellas i el Modernisme*, II, Barcelona: Curial – Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983, p. 23-28.

haver estat «ordenat per precepte rígid», i llavors no seria perfecte; ho és, en canvi, perquè el coet «té dintre la mateixa canyeta-mare la seva Llei i la seva Gràcia», perquè s'orienta en la seva trajectòria sense necessitat de cap intervenció externa. L'ordre ideal és, doncs, el que neix de l'interior mateix de l'objecte que s'ordena. La conclusió recupera la sentència inicial: «I és que la natura del Coet li és ritme».

És amb aquestes premisses que el lector arriba a l'últim joc d'antítesis de l'assaig, que és el que ara ens interessa. Indagant encara la idea de la perfecció del «ritme», Ors insinua una comparació del Coet amb el Sonet (també amb majúscules), i de seguida la rectifica:

Mes, jo no sabia comparar el Sonet, amb el seu ritme arquitectural i simètric, al Coet, tan *unilateral* (i tan poc *coix*, malgrat això)...

L'equivalent del coet el troba més aviat en un altre gènere literari, el dels epigrames, o en els «epigrames de vida» que hem vist que representaven Mozart i Rafael, o, finalment, en els haikus (que Couchoud –però no Carner– havia anomenat «epigrames poètics del Japó»). Per reblar el clau d'aquesta identitat, Ors tanca el seu elogi presentant una altra vegada la mateixa contraposició entre ritme «arquitectural i simètric» (el de la Columna-sonet) i ritme «unilateral», però gens «coix» tanmateix (el del Coet-haiku); i ara ho fa imitant –almenys en l'aspecte superficial– aquella forma literària amb què acaba d'identificar el coet:

I, té, jo li faria al Coet una mena d'*haikai*:
La Columna és ben dreta,
però els déus amen més del Coet
la corba –un xic escèptica...

Generalitzant el sentit de la glosa, podríem dir que en aquest moment, a mitjan 1906, Ors contemplava encara dues possibilitats d'ordre ideal, de perfecció d'aquella capacitat potencial designada amb la noció vaga i abstracta de «ritme».²⁴ (La perfecció podia anar referida a molts aspectes de la realitat; aquí, però, la reflexió s'orienta clarament cap a preocupacions d'índole estètica i literària.) D'una banda hi hauria la realització plena o «simètrica» del ritme representada pel sonet; de l'altra, la realització «unilateral», però completa respecte a la naturalesa del seu objecte, representada per l'haiku. La glosa no ho diu, però sabent que a l'origen hi

24. La noció, potser adoptada de la reflexió estètica de Joan Maragall, sovinteja en els primers mesos del Glosari. «Ritme» vol dir pulsio de l'existència universal i possibilitat humana de canalitzar l'energia en acció i en obra; per això Ors pot parlar, per exemple, d'«el ritme que viu concretament en nosaltres, aquell ritme propi –del qui són nostra existència i nostra vida, revelació–» («Glosari. Metafísiques raons», *La Veu de Catalunya*, 7 abril 1906, ed. del vespre, p. 1).

havia l'esment del terme per part de Carner sembla probable que en aquest moment Ors volgués encabir-les totes dues dins una concepció no restrictiva de l'art «arbitrari».

La noció d'arbitrarietat cal enquadrar-la «dins l'ampli marc de les respostes finiseculars contra el positivisme».²⁵ En les seves primeres ocurrences, el terme només designava tot allò que és fruit de la creació o la selecció de l'home, per oposició a allò que és natural o ve predeterminat per una llei biològica. En el pròleg al seu llibre de proses literàries de 1905, que anomenava «arbitrarietats», Ors les presentava allunyades per igual de la creació espontània (l'art que ell considerava «interjeccional», el que havia defensat Maragall en la teoria de la paraula viva) i de la imitació naturalista (l'art que «en la seva fatalista humilitat es resigna a la reproducció de la naturalesa»); i, enfront de la repetició de les mitologies existents, que el mateix llenguatge ja dona quasi fetes, en reivindicava l'exemple d'invenció lliure.²⁶ Tota figuració significativa nascuda de la voluntat de l'artista que imagina lliurement i amb plena consciència podia ser anomenada arbitrària. L'arbitrari –escrivia Ors poc abans de publicar l'«Elogi del coet»– sap fer «que l'Energia devingui Ritme»; no és «l'observador» ni «l'interpretador», sinó «el creador de realitats».²⁷

Davant l'atribució d'arbitrarisme a l'haiku feta per Carner, doncs, Ors devia experimentar la satisfacció de veure adoptat una vegada més, com a vàlid i vigent en el repertori lèxic de la reflexió estètica d'aquell moment, un terme que ell havia començat a posar en circulació.²⁸ I alhora devia experimentar una certa incomoditat, perquè l'exemple de l'haiku proposat per Carner era el d'una forma breu i respectuosa amb l'objecte, sense intervenció aparent del jo del poeta, i podia semblar massa pròxim al de la simple vinyeta o al d'aquella poesia interjeccional o espontània que ell rebutjava.²⁹ La glosa en elogi del coet l'hauria escrita, llavors, no

25. J. MURGADES, «El Noucentisme», dins *Història de la literatura catalana. Part moderna*, J. Molas, dir., vol. 9, Barcelona: Ariel, 1987, p. 9-72 (34).

26. E. D'ORS, *La muerte de Isidro Nonell | seguida de otras arbitrariedades | y de la Oración a Madona Blanca Maria*, traducció d'E. Díez-Canedo, Madrid: Ediciones de «El Banquete», 1905, p. 9-11 (9-10). Vegeu J. CASTELLANOS, «Presentació», a E. d'Ors, *Papers anteriors al Glosari*, Barcelona: Quaderns Crema, 1994, p. XIII-LV (esp. p. XLVII).

27. «Glosari. Per al llibre d'or de l'Energia», *La Veu de Catalunya*, 26 abril 1906, ed. del vespre, p. 1; i «Glosari. Els enginyers», *La Veu de Catalunya*, 31 maig 1906, ed. del vespre, p. 1.

28. Poc abans s'hi havia referit extensament Gabriel Alomar, en els tres articles titulats «L'estètica arbitrària» (*El Poble Català*, 2 maig, 10 maig i 9 juny 1906), especialment per l'ús que n'havia fet Ors en la presentació de *La muerte de Isidro Nonell*. Alomar hi coincidí sobretot en «l'antinaturalisme», i tot subratllant que aquest arbitrarisme, al seu entendre, no aspirava en realitat a la «imitació de Déu», com havia escrit Ors, sinó a la «substitució de Déu», hi portà tota la concepció finisecular de l'artista com a messiès i taumaturg.

29. En la seva descripció de l'haiku, Carner havia associat l'objectivitat amb la visió arbitrària. Per a Ors, aquests dos termes resultaven conflictius si no s'explicaven. No feia gaire que havia escrit que per «assolir coneixement de plena espiritualitat» calia «no objectivar les coses, separant-se d'elles», sinó «apoderar-se d'elles amb triomfanta arbitrarietat, arribar a la comunió entre el contemplador i la cosa contemplada, *menjar-la*» («Reportatge de Xènius. Mitologies», *El Poble Català*, any II, núm. 43, 2 setembre 1905, p. 1-2 (1)).

per desmentir l'atribució de Carner, sinó per apropiar-se-la i donar-ne raó en els seus propis termes: per veure de quina manera podia encabir encara dins la nova estètica arbitrària els valors representats per aquesta forma de la lírica japonesa. Tot això en un moment en què la seva concepció de l'arbitrarisme encara no havia agafat la deriva «classicitzant» –el terme és d'ell– que la caracteritzaria poc després, d'imposició de la pròpia llei artística, de sotmetiment de l'objecte a una norma artificial civilitzadora.³⁰ No és sobrer de recordar, en aquest context, que només un any abans havia elogiat la «netedat sintètica» de les «diverses amoroses visions de Natura» reunides per Jules Renard a les *Històries naturals*, fetes «d'unes quantes línies ràpides, eloqüents, decisives»: aquella netedat li semblava «parella a la que admirem en els croquis dels grans artistes del Japó».³¹

El record de les idees orsianes (1919-1929)

Com hem assenyalat, la inclusió de l'«Elogi del Coet» a *Glosari 1906* feu que els autors catalans tinguessin presents les reflexions d'Eugeni d'Ors –vistes ara a la llum d'una estètica del Noucentisme ja consolidada– quan, pels volts de 1920, començaren a donar a conèixer els seus propis haikus.

Que el gènere tornava a ser objecte d'atenció i de comentari en els cercles d'escriptors ho demostra precisament una curiosa al·lusió indirecta a la glosa de 1906. La trobem en una ressenya anònima de la segona edició del llibre *Terra de Gestes i de Beutat. Girona*, de Xavier Monsalvatje i Joaquim Pla.³² Aquesta ressenya fou publicada el primer de gener de 1919 a la pàgina «Lletres i llibres» de *La Veu de Catalunya*, que dirigia Carner (amb la col·laboració de Carles Riba), i

30. Significativament, no és fins a les gloses immediatament posteriors a la de l'elogi del coet que l'«obra civilista» és concebuda com «essencialment inseparable d'una estètica clàssica, és a dir, d'arbitrarisme», encara definida per oposició a l'estètica «romàntica» de «la Paraula Viva» (XÈNIUS [= E. d'Ors], «Glosari. Enllà i la generació noucentista», *La Veu de Catalunya*, 29 juny 1906, ed. del vespre, p. 1). Una explicació en positiu és, per exemple, aquesta del seu famós «Pròleg» a *La muntanya d'ametistes*, de Guerau de Liost (Barcelona: Impremta Octavi Viader, 1908, p. v-xi): «Senyor Poeta és bon retòric; així la carn del monstre d'infern, que els impius solen anomenar Natura, ne sortia llatzerada amb perfecció. Tota comparança era com un punyal; tot epítet, com una agulla. La disposició de cops i ferides se calculà amb tant d'elegància, que es dibuixà amb llagues i blaus un molt admirable arabesc...» (p. ix). Que l'autèntic ideal orsià era «la natura hostigada», i no pas «la natura supeditada a la idea», ja ho havia endevinat Casellas en el seu pròleg al *Glosari 1906* (p. 17).

31. E. d'Ors, «Les *Històries naturals* de Juli Renard», *El Poble Català*, any II, núm. 17 (4 març 1905), p. 2. Entre les proses que trià ell mateix per il·lustrar aquestes afirmacions, n'hi ha que són una sola frase sense verb, com per exemple la titulada «L'aranya»: «Una petita mà crispada sobre cabells».

32. [Sense indicació d'autor] «Les ciutats catalanes», *La Veu de Catalunya*, 1 gener 1919, ed. del vespre, p. 15. L'obra objecte de la ressenya havia estat publicada a Girona per la casa Dalmau Carles l'any 1917 i, en aquesta segona edició, el 1918.

tant pel contingut com per l'estil és molt probable que sigui obra seva. Frases com les següents fan pensar en els coneixements que havia posat en joc l'autor d'«Evocació mortuòria»,³³ un article de 1906 que és una recreació perfecta del mite decadentista de la «ciutat morta» aplicat a Girona:

Com una Lletania a llaor de Girona és aquest llibre de *Terra de Gestes i de Beutat*. Nobles accents de gravetat històrica o d'aguda crítica s'hi mesclen amb deliquis i encantaments i sensualitats a la manera de Rodenbach i D'Annunzio.³⁴

I també fa pensar en la ploma de Carner la barreja perfectament dosificada d'admiració i ironia que hi ha en l'esment de l'haiku a propòsit d'una altra glosa d'Eugeni d'Ors:³⁵

[...] de *Terra de Gestes i Beutat*, ens en resta un pòsit d'orgulls i recances i delicadeses; i, vinyeta exquisida, sumari –no se sap per què– de la inoblidable memòria de Girona, dringa dins la nostra ànima aquella mena de «haikai» que trobem al cor d'una prosa d'en Xènius, incorporada al llibre, i que ens permetem de posar en la forma «verament» escaient:

EN EL SILENCI DE LA VETLLA ALTA
Un picaportes
truca tot sol a la casa
d'una velleta retorta.

L'obra de referència és la glosa «Elogi de Girona», de 1911, un altre text al·lusiú a la imatge decadentista d'aquella ciutat (però ara més aviat per mostrar-hi en contrast l'«ànima tan nova i palpitant i sucosa i plena de futur» de l'arquitecte gironí Rafael Masó). En el primer paràgraf, Ors havia escrit:

Girona, Girona immortal! Ara és nit i les teves runes fan por. Hi ha, darrera la Catedral, un sàbat de bruixots, tornats arquitecturals estructures. Hi ha un abim negre al peu de la nua aresta d'un altíssim mur. Les estrelles agudes

33. OLEGUER RECÓ [= J. Carner], «Coses gironines. Evocació mortuòria», *La Veu de Catalunya*, 17 novembre 1906, ed. del vespre, p. 2.

34. Rodenbach i D'Annunzio són els referents literaris del mite, en relació amb Bruges i amb Venècia respectivament. Vegeu J. CASTELLANOS, «“Girona-la-morta”: els ressons d'un mite», dins *Literatures, vides, ciutats*, Barcelona: Edicions 62, 1997, p. 111-136 (p. 122-125 per a l'article de Carner de 1906).

35. Poc després, Carner s'havia de referir amb reticència al to estilístic que feia servir Xènius «des del seu seient pontifical del *Glosari*» («Pròleg» a C. Soldevila, *L'abrandament. Novel·la*, Barcelona: Editorial Catalana, [1918], p. 5-16 (10)); sobre la prevenció de Carner envers la literatura orsiana en aquesta època, vegeu M. ORTÍN, *La prosa literària*, p. 135-137 i 337.

viuen molt amunt, i les òlibes, molt baixes. I, a la plaça solemnia i terrible –on una graonda fantasmagòrica torna d'una manera obscura a la memòria del viatger, reminiscència d'un somni estrany de vint anys enrera–, uns infants ocults, als qui, àdhuc en les malifetes, el numen de la Ciutat inspira, juguen a un joc de paüra; i en el silenci de la vetlla alta, un picaportes truca tot sol a la casa d'un velleta retorta.³⁶

Més enllà de la petita broma que pogué fer-li Carner manipulant-li el text (i al·ludint així al diàleg encetat tretze anys abans), el record del que havia escrit Eugeni d'Ors sobre l'haiku es troba sobretot en escriptors de l'època immediatament posterior. Josep Maria Junoy havia estat associat amb el cubisme, però defensava uns principis estètics molt afins als orsians –per bé que rebutjava la denominació de «noucentisme» i advocava per la de «classicisme mediterrani».³⁷ Així, quan es plantejà la publicació dels seus haikus, sentí la necessitat de justificar per què aquesta forma podia constituir un vehicle adequat per a l'art que propugnava, i ho féu per via doble a la secció literària del diari terrassenc *El Dia*.³⁸

El seu volum *Poemes i cal·ligrames* havia sortit de la impremta el dia 25 de juny de 1920, segons el colofó.³⁹ Uns dies després, a *El Dia*, Tomàs Garcés (amic íntim de Salvat-Papasseit, l'editor del volum) publicava, amb motiu de la seva aparició, un text que té tot l'aspecte d'haver estat escrit d'acord amb l'autor i amb l'editor.⁴⁰ El contingut constitueix una defensa de la trajectòria de Junoy, qüestionada per molts arran del seu trencament públic amb el cubisme.

Garcés remarca el poder evocador dels poemes del llibre, i es pregunta per què el poeta s'ha acostat a la forma de l'haiku amb poemes com «Arc-en-cel» –inclòs a *Poemes i cal·ligrames*–,⁴¹ construït a partir dels tres versos canònics d'un haiku però repetint el segon vers en el quart i el primer en el cinquè:

36. XÈNIUS [= E. d'Ors], «Glosari. Elogi de Girona», *La Veu de Catalunya*, 3 novembre 1911, ed. del vespre, p. 1. Antologada a *Terra de Gestes i de Beutat*. Girona, segona edició, p. 129-130 (129). El context original d'aquesta glosa, i de la que publicà l'endemà, fou la participació d'Ors com a President als Jocs Florals de Girona de 1911. Sobre l'ús que hi féu d'«alguns dels tòpics associats al tema», sense entrar a tractar-lo realment, vegeu J. CASTELLANOS, «"Girona-la-morta"», p. 114-115. Cf. també, en el mateix sentit, el «Discurs presidencial llegit per D. Eugeni d'Ors a la Festa dels Jocs Florals de Girona» (edició del *Diario de Gerona*, 1911).

37. J. VALLCORBA PLANA, «Introducció», dins J. M. Junoy, *Obra poètica*, Barcelona: Edicions dels Quaderns Crema, 1984, p. xxxv.

38. Per a un estudi centrat en aquesta qüestió concreta, vegeu: J. MAS LÓPEZ, «Josep Maria Junoy's Four and Five-Line Poems in *El Dia*: a Meditation on the Haiku», *Modern Language Review*, vol. 100, núm. 1, gener 2005, p. 113-120.

39. J. M. JUNOY, *Poemes i Cal·ligrames*, Barcelona: Biblioteca Nacional Catalana, 1920. Reproduït a J. M. Junoy, *Obra poètica*, p. 47-57.

40. T. GARCÉS, «La trajectòria del Junoy», *El Dia*, núm. 654, 10 juliol 1920, p. 2.

41. J. M. JUNOY, *Obra poètica*, p. 55.

El Junoy no ha fet *haikai* encara, ni s'ha entretingut gens amb l'inexhaurible poesia del poble. Però pot fer-ho, si vol. L'«Arc-en-cel», i altres poemes no recollits en el volum, ho proven. No són tan breus ni tan rics com els *haikais*, coets lluminosos que es perden sense una fi certa. Tenen, no obstant, amb ells el parentiu de la gràcia, de l'aparent fragilitat. Encara, un recel academicista fa que els poemes japonitzants del Junoy es donguin. Per què? Per què aquest intent d'ofegar el lliure examen, el lliure acabament?

La comparació de l'haiku amb els «coets lluminosos que es perden sense una fi certa» és una al·lusió evident al text d'Eugeni d'Ors, i aquesta al·lusió introdueix la pregunta que Garcés formula al lector: per què Junoy ofega «el lliure acabament» d'aquests poemes, la seva trajectòria de coet lluminós? S'insinua, així, que en el joc de repeticions d'«Arc-en-cel» i la resta de poemes que presenten la mateixa forma cal buscar-hi una resposta als interrogants i les antítesis que Ors havia plantejat en relació amb l'haiku, i s'invita els lectors a llegir els poemes que Junoy estava publicant en aquell moment a les pàgines del mateix diari tenint present aquesta qüestió.

Aquests poemes eren «La Cendrosa» i «Nit de lluna», que presenten la mateixa estructura de cinc versos que «Arc-en-cel», i la sèrie «Cinq petits poèmes», integrada per cinc composicions de quatre versos, l'últim dels quals era repetició del primer.⁴² El fet que tots aquests poemes, amb algunes modificacions i la supressió dels versos repetits, passessin a formar part d'*Amour et paysage*, el llibre d'haikus que Junoy publicà a la tardor del mateix any,⁴³ deixa ben clar que estava treballant amb aquesta forma.

Els haikus de Junoy presenten, indefectiblement, un trajecte que mena de la visió objectiva d'un fet (al primer vers) a la seva percepció subjectiva (al tercer). La repetició dels dos primers versos al final, invertint-ne l'ordre, obliga el lector a desfer el camí recorregut, i a considerar, per tant, l'esdeveniment exposat no des d'un punt de vista cronològic o natural, sinó més aviat causal, o arbitrari. Una cosa semblant passa amb els poemes de quatre versos: el final, tot i repetir literalment el primer, conté la subjectivitat expressada en el vers central, i desperta un seguit de ressonàncies que no eren evidents a l'inici del poema.

Junoy, per tant, ens invita a distingir entre el temps intern del poema, que sembla coincidir amb el de l'esdeveniment que s'hi descriu, i el de la lectura, molt més llarg, en què el lector pot tornar a l'inici del poema i descarnar-ne els diversos elements per estudiar les relacions que mantenen i veure com el seu sentit

42. J. M. JUNOY, «La Cendrosa», *El Dia*, núm. 650, 3 juliol 1920, p. 9; «Nit de lluna», *El Dia*, núm. 678, 7 agost 1920, p. 6; «Cinq petits poèmes», *El Dia*, núm. 731, 9 octubre 1920, p. 4. Reproduïts a J. M. JUNOY, *Obra poètica*, p. 104-110. «Nit de lluna» estava dedicat, precisament, a Tomàs Garcés.

43. J. M. JUNOY, *Amour et paysage*, Barcelona-París: Dalmau-Emile-Paul, [1920]. Reproduït a J. M. JUNOY, *Obra poètica*, p. 70-100.

s'enriqueix mútuament. A *Amour et paysage*, l'autor fa la mateixa precisió situant els poemes al capdamunt de la pàgina, la resta de la qual queda en blanc, tot insinuant que el lector no es pot conformar amb la sensació que li produeix una primera lectura, sinó que ha d'invertir un temps a considerar el poema des de diversos punts de vista, i descobrir, finalment, la naturalesa arbitrària del conjunt. Junoy, en definitiva, sembla que vulgui acostar-se a l'opinió de Carner sobre l'haiku –el reconeixement de la seva capacitat de ressonar llargament en l'experiència del lector, més enllà de la brevetat de la forma i de l'instant que hi és representat–, bo i contraposant-la a la d'Eugeni d'Ors.

La pervivència de la glosa d'Eugeni d'Ors també es fa evident, d'una manera més anecdòtica, en un dels «Vint haikais» que Alfons Maseras publicà el juny de 1929 a *La Nova Revista*.⁴⁴ Tot recollint-ne el motiu del coet-haiku, que l'assagista havia contraposat al motiu de la columna-sonet –i potser al·ludint a la preeminència d'aquesta columna durant els anys d'hegemonia de l'estètica preconitzada dins el Noucentisme orsià–, en fa una subtil contestació:

L'ESPIGA

Vindrà, coet, el teu torn.

L'espurna d'un cop de falç

i el castell de focs d'un forn.⁴⁵

La traducció anònima de «Les Épigrammes lyriques du Japon» (1920) i l'esclat de l'haiku en la literatura catalana

Com hem indicat més amunt, els dies 20 i 27 de febrer de 1920 aparegueren a la pàgina «Lletres i llibres» de *La Veu de Catalunya* dos extensos fragments consecutius de l'assaig de Paul-Louis Couchoud.⁴⁶ La traducció catalana, amb el títol «Els epigrammes lírics del Japó» (el mateix que tenia l'original francès en la reedició de 1916), no anava signada. Aquesta era una pràctica habitual en aquella pàgina literària: Carner i Riba, que n'eren els promotors, com ja hem dit, solien portar-hi textos informatius i crítics d'autors estrangers importants traduint-los ells mateixos o encarregant-ne la traducció, però sense voler donar a l'operació un relleu especial.

La pàgina, d'aparició aproximadament setmanal, havia estat creada l'any 1918 a imatge de la «Pàgina artística» que dirigia Joaquim Folch i Torres en el mateix

44. A. MASERAS, «Vint hai-kais», *La Nova Revista*, vol. IX, núm. 20, juny 1929, p. 509-513.

45. A. MASERAS, «Vint hai-kais», p. 511.

46. Són les pàgines 53-58 i 59-66 de *Sages* en la primera edició, de 1916 (p. 189-195 de la primera entrega a *Les Lletres*, 1906). El primer fragment dona íntegra la primera de les sis parts que formen l'assaig; el segon dona, de la segona part, tot allò que fa referència als haikus d'animals.

diari. La seva motivació inicial fou servir de tribuna periodística per a la promoció de les novetats literàries que havia començat a publicar l'Editorial Catalana (ofertes sobretot als subscriptors de *La Veu*, com és sabut). Carner, que també dirigia l'editorial, portà a la pàgina del diari els mateixos ideals amb què alimentà la Biblioteca Literària, primer, i després també la Biblioteca Catalana;⁴⁷ és probable que siguin d'ell moltes de les contribucions anònimes (ressenyes, comentaris i traduccions) que s'hi publicaren durant els anys 1918-1921. Riba hi confirmà els seus dots de crític, amb el pseudònim Jordi March.⁴⁸ També hi col·laboraren amb assiduïtat Josep Lleonart i, més tard, Josep Maria Capdevila. En les seves mans, «Lletres i llibres» s'establí de seguida com una tribuna de gran qualitat, al servei de la creació d'un ambient de cultura literària entre el públic burgès. Amb una extensió d'entre una i tres pàgines del diari, el lector hi podia trobar obra de creació (original i traduïda), notícies de les novetats en llengua catalana i articles crítics que sovint anaven molt més enllà de la ressenya d'ofici i es constituïen en autèntics assaigs; en alguna ocasió important, totes les col·laboracions giraven entorn d'un sol tema (per exemple, el teatre de Shakespeare, arran del *Coriolà* de Magí Morera i Galícia).⁴⁹

La publicació dels dos fragments de «Les Épigrammes lyriques du Japon» en aquesta pàgina literària de *La Veu* marca l'inici del que podríem anomenar l'any de l'esclat de l'haiku a Catalunya. Sens dubte, els lletraferits més atents a l'actualitat de la literatura francesa ja devien conèixer l'haiku, que havien popularitzat els «Cent poèemes de guerra», de Julien Vocance, el maig de 1916,⁵⁰ i l'assaig de Couchoud, reeditat aquell mateix any en el volum *Sages et poètes d'Asie*, ben segurament per satisfer la curiositat dels lectors francesos per aquesta forma tan inusitada. Tanmateix, el fet que els dos fragments de l'assaig de Couchoud apareguessin en traducció catalana i en una publicació de tant de ressò el divulgà d'una manera que permetia que els autors que escrivien haikus o es referien a la forma de l'haiku poguessin assumir que els seus lectors en tenien un coneixement previ.

L'epistolari de Carles Riba és un bon exemple d'aquest efecte divulgador. Tot i que als anys trenta fou el responsable de la introducció de la tanka en la literatura catalana, Riba, en aquell moment, considerava les imitacions i recreacions de la literatura japonesa amb una condescendència similar a la d'Ors.⁵¹ Tanmateix, es

47. Vegeu L. CABRÉ; M. ORTÍN, «Aproximació a Josep Carner, traductor. Els anys de l'Editorial Catalana (1918-1921)», *Els Marges*, núm. 31, maig 1984, p. 114-125; i M. ORTÍN, *La prosa literària*, p. 108 i 112-129.

48. D'aquí sortiren, sota la rúbrica «Escolia», quaranta-set dels seixanta-dos assaigs reunits al seu primer llibre de crítica literària, *Escolis i altres articles* (Barcelona: Publicacions de La Revista, 1921).

49. *La Veu de Catalunya*, 31 agost 1918, ed. del vespre, p. 11-12.

50. J. VOCANCE, «Cent visions de guerra», *La Grande Revue*, vol. 89, núm. 585, maig 1916, p. 424-435.

51. L'any 1920 Ors s'havia declarat «mal dispuesto para el neorientalismo», contra el qual deia que tenia «prejuicios que no sólo confieso, sino que enarboló» («Hambre y sed de verdad», dins *Nuevo glosario (1920-1926)*, Madrid: Aguilar, 1947, p. 236).

referí alguna vegada a l'haiku en la seva correspondència: el 19 de juny de 1920 inclogué un haiku humorístic en una carta a Josep Maria López-Picó,⁵² i el 21 de novembre del mateix any comentà jocosament a Josep Obiols: «En Junoy està a punt de publicar un llibret de tannkas a la japonesa. És a dir, poemets de 32 síl·labes (no em deixaria penjar per la precisió del nombre). Si no són tannkas, seran algun gènere de poema japonès d'encara menys síl·labes».⁵³ López-Picó, interessat en l'haiku, també s'hi referí en escriure a Riba, en sengles cartes del 7 de maig de 1920 i de març de 1922.⁵⁴

L'esclat de l'haiku que es produeix a Catalunya el 1920 es vertebrava, fonamentalment, al voltant de tres textos, comptant-hi l'assaig de Couchoud. Poc abans que n'apareguessin els dos fragments a *La Veu de Catalunya*, els redactors de *La Revista* (que dirigia López-Picó) publicaren en traducció catalana la introducció d'una antologia de poesia anglesa editada per la revista *Poetry*, en la qual s'esmentava l'interès que el grup dels imatgistes havien mostrat per l'haiku:

Aleshores alguns vents del Japó entraren –algunes traduccions de *hokku* i altres formes– que mostraren la forta senzillesa i la claredat cristallina de l'art entre els poetes japonesos. [...]

La influència oriental ha d'ésser benvinguda, perquè flueix de riques fonts originals d'art poètic. [...] Hi trobem una mica de la recta visió oriental i de la senzillesa de dicció, i també de tant en tant una espurna de la discreta perfecció oriental de forma i delicadesa de sentiment. [...]⁵⁵

(L'article emprà el terme *hokku*, popularitzat en l'àmbit anglosaxó per referir-se a l'haiku, mentre que els països d'influència francesa empraren preferentment el d'*haikai*.)

L'altre text que degué influir en el públic català fou el recull «Haï-kaï», aparegut a la *Nouvelle Revue Française* el setembre de 1920. Es tractava d'una breu antologia d'autors contemporanis francesos que l'editor Jean Paulhan presentava de la manera següent:

Dix faiseurs de haï-kaï, qui se découvrent ici réunis autour de Couchoud, tâchent à mettre au point un instrument d'analyse. Ils ne savent pas quelles aventures, ils supposent la plupart que des aventures attendent le haï-kaï français –

52. C. RIBA, *Cartes de Carles Riba, I: 1910-1938*, recollides i anotades per Carles-Jordi Guardiola, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1989, p. 68.

53. C. RIBA, *Cartes, I*, p. 107-108.

54. J. M. LÓPEZ-PICÓ; C. RIBA, *Epistolari Josep Maria López-Picó – Carles Riba*, Barcelona: Barcino, 1976, p. 62 i 97.

55. «Poesia anglesa», *La Revista*, núm. 103-106, gener-febrer 1920, p. 44.

(qui pourrait trouver par exemple la sorte de succès qui vint en d'autres temps au madrigal, ou bien au sonnet; et par là former un goût commun: ce goût justement qui passe pour préparer la venue d'œuvres plus décisives.)⁵⁶

A banda que el text presenta l'escriptura de l'haiku com una tradició ja consolidada en les lletres franceses, la comparació en peu d'igualtat amb el madrigal i el sonet sembla feta expressament per contradir, en el context català, la que el 1906 havia formulat Eugeni d'Ors. La introducció cita, a més, tres poemes de «Les Épigrammes lyriques du Japon», dos dels quals eren inclosos a la traducció catalana de *La Veu*. Així mateix, s'hi empra el mot *miettes* —«espurnes»— per referir-se a l'haiku,⁵⁷ cosa que ja passava en la traducció del pròleg de poesia nord-americana de *La Revista*⁵⁸ i que explica que Joan Alcover i Sebastià Sánchez-Juan titulessin «Espurnes» uns poemes que cal explicar en relació amb la moda de l'haiku.⁵⁹

Juntament amb aquests tres textos d'origen forà, n'hi ha dos d'autors catalans que es publicaren a la tardor de 1920 i acabaren de consolidar la irrupció de l'haiku en la nostra literatura: *Amour et Paysage*, de Josep Maria Junoy —escrit, això sí, majoritàriament en francès—, i les primeres «Vibracions» de Joan Salvat-Papasseit —aparegudes a *La Revista* i recollides i ampliades a *L'irradiador del port i les gavines* l'any següent.⁶⁰ Ni l'un ni l'altre no adscribiren explícitament els seus poemes a l'haiku —Junoy més aviat insistí en la necessitat de reservar el mot *haikai* per denominar-ne les instàncies japoneses, tot contraposant-les a les occidentals—,⁶¹ però sens dubte eren conscients que els lectors els associarien amb aquesta forma oriental tan de moda a França.

Junoy dedicà la sèrie «Encara, tres poemes inèdits d'*Amour et Paysage*»⁶² a Paul-Louis Couchoud, potser perquè els publicà ja el 1923, quan l'haiku havia perdut actualitat, o perquè dos dels tres poemes substituïen un vers per una línia de punts, que els feia més difícilment identificables com a haikus. Però és en els poemes de Salvat-Papasseit que la influència de Couchoud és més profunda, per bé que menys explícita.

56. J. PAULHAN, ed., «Haï-kaïs», *Nouvelle Revue Française*, vol. 15, núm. 84, setembre 1920, p. 330.

57. J. PAULHAN, ed., «Haï-kaïs», p. 329.

58. «Poesia anglesa», p. 44.

59. J. ALCOVER, *Cap al tard*, dins *Obres completes*, Barcelona: Selecta, 1951, p. 68-72; S. SÀNCHEZ-JUAN, *Constel·lacions*, dins *Poesia completa I (1924-1933)*, Barcelona: Columna, 1995, p. 51-59.

60. J. SALVAT-PAPASSEIT, «Poesia catalana», *La Revista*, núm. 124, 16 novembre 1920, p. 323; i J. SALVAT-PAPASSEIT, *L'irradiador del port i les gavines*, Barcelona: [s. n.], 1921, reproduït a J. Salvat-Papasseit, *Poesies completes*, Barcelona: Ariel, 1997 (les «Vibracions» es troben a les p. 115-118).

61. J. MAS LÓPEZ, *Josep Maria Junoy i Joan Salvat-Papasseit*, p. 129-131.

62. J. M. JUNOY, «Encara, tres fragments inèdits d'*Amour et Paysage*», *El Dia*, núm. 1.445, 22 març 1923, p. 4. Reproduït a J. M. JUNOY, *Obra poètica*, p. 125-17, per bé que capgirant l'ordre de la sèrie i ometent-ne la dedicatòria a Paul-Louis Couchoud.

Salvat-Papasseit va gestar les «Vibracions» en un moment en què mantenia un intens debat artístic amb els pintors Joaquim Torres-Garcia i Rafael Barradas.⁶³ La relació que Couchoud estableix entre la pintura i la poesia en el primer dels dos fragments traduïts a *La Veu de Catalunya* havia d'interessar vivament el poeta. S'ha assenyalat, oportunament, la connexió que hi ha entre el *vibracionisme* que conreà Barradas durant la seva etapa barcelonina i les «Vibracions» salvatianes.⁶⁴ Ara bé, sembla indubtable que l'associació entre el títol i la forma de l'haiku hagué de ser suggerida per aquest passatge del text de Couchoud:

Plus facilement qu'un objet de détail, les trois petits traits pourront faire entrevoir un large paysage. Leur brièveté est plus à la mesure de l'immense que du minuscule. Ils sont semblables à une vibration qu'aucune autre ne limite et qui s'élargit d'elle-même presque indéfiniment. De fait, les recueils de haïkai son pleins surtout d'impressions très vastes de nature.⁶⁵

Aquesta és, de fet, la concepció subjacent en la majoria d'haikus de Salvat-Papasseit: recullen motius germinals que, en la seva concreció i brevetat, es converteixen en escenes arquetípiques que, com a tals, no estan sotmeses a les lleis del temps cronològic. El títol de «Vibracions», més que no pas la concepció, féu una certa fortuna entre els autors catalans que conrearen l'haiku seguint l'estela de Salvat-Papasseit: Carles Sindreu titulà «Noves vibracions» uns poemes de joventut inclosos a *Darrera el vidre*,⁶⁶ i Sebastià Sánchez-Juan inclogué una «Vibració» entre els poemes de la sèrie «Espurnes».⁶⁷

Traduccions i recreacions, a l'ombra de Couchoud (1906-1933)

Hom ha afirmat que l'haiku català, fins a l'època d'autors com Salvador Espriu i Agustí Bartra, va constituir un préstec no basat en el coneixement de la tradició original que podien proporcionar les traduccions.⁶⁸ Tanmateix, aquesta afirmació és

63. Vegeu, per exemple: P. GARCÍA-SEDAS, *Joaquim Torres-Garcia i Rafael Barradas. Un diàleg escrit: 1918-1928*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994; R. PEREDA, *Barradas*. Montevideo: Galeria Latina, 1989; i R. PEREDA, *Joaquín Torres-García*. Fundació Banco de Boston, 1991; per a una visió centrada en Salvat-Papasseit, J. MAS LÓPEZ, *Josep Maria Junoy i Joan Salvat-Papasseit*, p. 189-207 i *passim*.

64. J. MOLAS, «Pròleg», dins Salvat-Papasseit, *Poesies completes*, p. 20.

65. P.-L. COUCHOUD, *Sages*, p. 73.

66. C. SINDREU I PONS, *Darrera el vidre (1915-1920). Radiacions i poemes (1920-1928). Obra poètica I*, Barcelona: Curial, 1975, p. 73-74.

67. S. SÀNCHEZ-JUAN, *Constel·lacions*, p. 52.

68. J. JULIÀ I BALLBÉ, S. SUZUKI, «El haiku en Cataluña: un préstamo literario sin traducciones», *Livius*, núm. 10, 1997, p. 91-101.

inexacta –i, per tant, injusta en la mesura que formula una acusació– per dues raons. D’una banda, perquè els autors catalans van disposar d’un cos significatiu de textos traduïts, per bé que no en la seva llengua, sinó, fonamentalment, en francès: els haikus citats en l’article de Couchoud traduït parcialment al català el 1906 i el 1920, els del volum *Littérature japonaise*, de W. G. Aston,⁶⁹ i els de l’*Anthologie de la littérature japonaise des origines au XX^e siècle*, de Michel Revon.⁷⁰ De l’altra, perquè sí que hi ha algunes traduccions en català: com a mínim, les que Carner feu, o encarregà com a editor, a partir de Couchoud.

Cal admetre, és clar, que el nombre d’aquests haikus traduïts al català és significativament més petit que el d’escrits originalment en català per diversos autors de l’època, però aquest és també el cas, segurament, de la llengua francesa, en la qual, durant uns anys, a partir de 1916, l’haiku es conreà amb el mateix esperit innovador i el mateix poc respecte per la mètrica i els motius originals que en la catalana. Les dues iniciatives de Carner, separades per quinze anys, ens semblen avui importants, sobretot, perquè feren present en la literatura catalana el text de Couchoud, que hi tingué una influència determinant per a la recepció de l’haiku,⁷¹ i perquè la primera inspirà una resposta d’Ors que condicionà l’ús de la forma per part dels autors posteriors;⁷² però no convé passar per alt l’impacte que tingueren també els haikus mateixos que s’hi donaren traduïts, sobretot tenint en compte que els de 1906 comptaven amb l’aval de la signatura de Carner, i els de 1920, com a mínim, amb el seu vist-i-plau com a editor. Alguns indicis ens fan pensar que tant l’entorn immediat de Carner com els seus lectors llegiren amb molta atenció aquests haikus.

És de suposar que els quatre inclosos a l’article de 1906 són els primers traduïts al català. Reproduïm a continuació els fragments en què els situa Carner (formats cada un per una explicació i un comentari elogiós), tot inserint-hi, entre claudàtors, les versions originals franceses de Couchoud, perquè el lector pugui apreciar-ne les diferències:⁷³

Un haikai de Jôshô (1663-1704) descriu incomparablement l’ànec després d’haver fet el capbussó:

69. W. G. ASTON, *Littérature japonaise*, traducció d’Henry-D. Davray, París: Armand Colin, 1902.

70. M. REVON, *Anthologie de la littérature japonaise des origines au XX^e siècle*, París: Delagrave, 1918.

71. Una excepció a la dependència de les traduccions catalanes respecte a l’assaig de Couchoud són aquestes «Tres prosas breus dels epigrames de Bonzo» recollides per J. M. López-Picó a *L’endemà de cada dia. Moralitats i pretextos, IV recull (1923-1926)*, Barcelona: Publicacions de La Revista, 1926, p. 165: «Asseguts al banc hem cercat l’ombra. / Abans cercàvem el sol. / I, no obstant, som nosaltres mateixos»; «Les muntanyes aquest matí / són color de pedres precioses. / Qui se n’enriqueix, la terra o el meu cor?»; «Quina cançó compararé / a la de la mar, / quina cançó passatgera?».

72. És el cas, especialment, de Josep Maria Junoy. Vegeu J. MAS LÓPEZ, «Josep Maria Junoy’s Four and Five-Line Poems».

73. Les traduccions de Couchoud es troben a les p. 192, 193 i 196 de «Les Haïkaï», i a les p. 60, 62 i 68 de la reedició de *Sages*.

Està tot content
d'haver vist el fons de l'aigua,
l'ànec petit.

[*Il a l'air tout fier
D'avoir vu le fond de l'eau,
Le petit canard.*]

En un altre, de Sora, hi ha tot el sentiment detallista de l'art japonès. Descriu el desfer-se d'uns vols de gavines:

El vent de mar
desarregla les rúbriques pacientes
de les gavines en l'espai.

[*Le vent du large
Dérange les savants parafes
Des mouettes dans l'espace.*]

Arakida Moritake (1472-1549)⁷⁴ dóna una impressió delicadíssima d'un tranquil, diàfan matí de primavera:

Un pètal caigut
torna a pujar a la branca.
Ah!, és un papalló.

[*Un pétale tombé
Remonte à sa branche:
Ah! c'est un papillon!*]

Aquella impressió de la flor solitària, record d'amor oblidat, que la posa Baudelaire al final de son adorable «*Bien loin d'ici*» (aquell vers, sabeu, que fa: *Des fleurs se pâment dans un coin*), Buson la té en un haikai, emocionant per les seves negacions qui fan com un ambient de soletat i d'infinít silenci:

74. El text de *La Veu* diu Hrakida, sens dubte per una mala lectura del manuscrit de Carner per part del componedor d'aquesta pàgina del diari.

Sola en la cambra
–aon no hi ha ningú–,
una peònia.
[*Seule, dans la chambre*
Où il n'y a plus personne,
Une pivoine.]

En la literatura catalana no tenim constància de cap text que es faci ressò de l'article de Carner, a banda de la glosa orsiana. Tanmateix, en la seva antologia de traduccions poètiques *Del cercado ajeno*, Enrique Díez-Canedo inclogué un sol haiku, precisament el de Moritake traduït per Carner. Es tracta, probablement, de la primera traducció d'un haiku en castellà:

*¿Otra vez en el tallo se posa
la flor desprendida? ¡Virtud milagrosa!
Pero no es una flor: es una mariposa.*⁷⁵

Díez-Canedo, amic d'Eugení d'Ors des de l'any 1904, i posteriorment de Carner, havia passat la infantesa a Barcelona i va anar seguint sempre amb atenció les novetats que es produïen en la literatura catalana.⁷⁶ El seu interès per la lírica japonesa, ben manifest ja en aquesta antologia de 1907,⁷⁷ sens dubte rebé l'estímul de la curiositat per l'haiku que havien demostrat poc abans els dos escriptors.

A l'assaig de *La Veu de Catalunya* de 1920, l'haiku de Moritake apareixia en una redacció idèntica a la de Carner de 1906, i és precisament l'èxit que assolí aquest haiku a través de les nombroses versions catalanes que n'aparegueren a partir d'aquell moment que ens podem fer una idea del ressò que aconseguiren els fragments traduïts. Algunes d'aquestes versions, o més aviat recreacions, combinaven l'haiku de Moritake amb «un vrai haï-kai» de Jules Renard que també

75. *Del cercado ajeno. Versiones poéticas*, Madrid: M. Pérez Villacencio, 1907, p. 152.

76. Vegeu M. JIMÉNEZ LEÓN, «Enrique Díez-Canedo y la literatura catalana», dins *Literatura comparada catalana i espanyola al segle xx: gèneres, lectures i traduccions (1898-1951)*, Miquel M. Gibert, Amparo Hurtado Diaz i José Francisco Ruiz Casanova, ed., Lleida: Punctum-Trilcat, 2007, p. 81-94.

77. L'haiku forma part d'una petita secció al final del llibre (p. 151-152) sota l'epígraf «Poesías japonesas. Adaptadas de distintas versiones»; els altres quatre poemes que la integren són tankes. L'interès es va mantenir, com ho demostren diversos articles publicats a la revista *España* entre 1920 i 1923, i també aquest original «Hay-kay de Buenos Aires»: «La curva criolla de una voz / vuelve americana / la calle» (E. DÍEZ-CANEDO, *Epigramas americanos*, Madrid: Espasa-Calpe, 1928, p. 10). Sobre el tema, vegeu J. RUBIO JIMÉNEZ, «La difusión del haiku: Díez-Canedo y la revista *España*», *Cuadernos de Investigación Filológica*, vol. XII-XIII (1986-1987), p. 83-100, i E. PÉREZ ZORRILLA, *La poesía y la crítica poética de Enrique Díez-Canedo*, tesi doctoral presentada a la Universidad Complutense de Madrid, 1999 (disponible a Internet: <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/19972000/H/3/H3069701.pdf>), esp. p. 109-110 i 202-207; agraïm a Marcelino Jiménez León aquesta informació bibliogràfica.

conté el motiu de la papallona i que el mateix Couchoud havia citat en un apèndix sobre l'haiku francès inclòs a *Sages et poètes d'Asie*:

*Ce billet doux
Plié en deux
Cherche une adresse de fleurs.*⁷⁸

En una carta del 7 de maig de 1920, Josep Maria López-Picó versionava, en quatre versos, el poema de Renard, per enviar salutacions a Clementina Arderiu, l'esposa de Carles Riba:

Dels versos que avui llegia,
em fugien dues ratlles.
Per venir a Clementina
bé valdrien dues ales.⁷⁹

Josep Maria Millàs-Raurell, en comentar l'aparició d'*Amour et Paysage*, de Junoy, el març del 1921, citava l'haiku següent, escrit per un «amic caríssim» –potser el mateix Junoy, que aportava els fragments inèdits del llibre que es publicaven a continuació de l'article de Millàs-Raurell–, com a mostra de «genuí haikai»:

Flor que es marcí?
No. Papalló que voles
ets tu, sospir.⁸⁰

Joan Alcover, en publicar la sèrie «Haikai?» a l'*Almanac de les Lletres* de 1922, entre atacs frontals i sàtires despietades a la forma de l'haiku incloïa una traducció del de Moritake; aquesta és l'única composició en tres versos de tot el recull, potser per indicar que era l'única mostra que aprovava en la seva versió

78. P.-L. COUCHOUD, *Sages*, p. 131.

79. J.M. LÓPEZ-PICÓ; C. RIBA, *Epistolari*, p. 62.

80. J. M. MILLÀS-RAURELL, «*Amour et Paysage*», *La Revista*, núm. 131, 1 març 1921, p. 71. El poema de Renard també va ser al·ludit directament el 1925 per Junoy, al servei de la tesi que calia superar «l'amor propi intel·lectual», causa de la separació entre les civilitzacions d'Orient i Occident, i anar cap al reconeixement i el respecte de les diferències, en un diàleg difícil però necessari): «A un occidental refinat, entusiasta de l'Orient, què li resta després d'haver volgut fruit un instant d'un epigrama de Buson o de Basho, o d'una elegia de To-fou o de Li-Tai-Pe? || Tot el més una mica de pols multicolor a la punta dels dits. || Car el papalló, missatge fugitiu, s'és envolat –per parlar com l'hai-kai famós– vers la seva adreça de flors» (J.M. JUNOY, «Orient? Occident?», *Revista de Catalunya*, any II, núm. 14, agost 1925, p. 150-159 (157)).

original (per traduir dos altres haikus d'autors japonesos, Alcover emprà estrofes de versos parells):

¿Què he vist? ¿Una flor caiguda
que torna a la branca? –No;
és un papalló.⁸¹

Alfons Maseras també versionà Moritake en un dels «Hai-kais» publicats a *D'ací d'allà* l'octubre de 1927:

Vola, vola, papalló.
Flor ressuscitada
que cerques ton branquilló.⁸²

I, finalment, ja el 1933, López-Picó inclogué l'haiku següent al volum *Assonàncies i evasions*:

Abelliment de llegir
si no et distragués del llibre
el papalló d'un sospir.⁸³

Conclusió

La primera recepció de l'haiku en la literatura catalana porta la data inicial de 1906, l'any en què Carner donà notícia del gènere a partir de l'assaig de Couchoud publicat feia poc a París: una prova més de la importància de la mediació francesa en la recepció de les idees literàries a la Catalunya del primer terç del segle XX. La recepció literària, però, quan es produeix realment, no és mai una assimilació completa i neutra, sinó més aviat una incorporació original en els termes que interessin a la literatura receptora. La lectura que feren de l'haiku Carner i Ors no es pot separar de les seves preferències en poesia i de les disquisicions estètiques del primer noucentisme: hem vist que s'articulà al voltant de la «batalla del sonet» –i el sonet, i no pas l'haiku, és la forma que acabà esdevenint paradigmàtica– i de la noció d'art nou representada per l'adjectiu *arbitrari*. La represa de l'interès per l'haiku a partir de 1920 la motivaren sobretot el coneixement directe i la traducció

81. J. ALCOVER, *Cap al tard*, p. 66.

82. A. MASERAS, «Hai-kais», *D'ací d'allà*, vol. XVI, núm. 118, octubre 1927, p. 326.

83. J. M. LÓPEZ-PICÓ, *Assonàncies i evasions*, dins *Obres completes*, Barcelona: Selecta, 1948, p. 501.

en publicacions periòdiques (*La Veu, La Revista*) d'assaigs i comentaris sobre el gènere, discursos d'acompanyament procedents no pas de les fonts originals, sinó, encara, de publicacions literàries occidentals que actuaren de mediadores: franceses i també, en aquest moment, anglosaxones. Ara, però, ja hi pogueren ressonar les reflexions catalanes de començament de segle: un bon senyal de l'establiment d'una tradició i la continuïtat d'unes preocupacions estètiques –o almenys dels termes en què podien ser plantejades– quan una segona promoció d'escriptors (la de Riba, Manent i Junoy, per entendre'ns) ja havia pres el relleu.