

# L'herència romàntica en l'obra de Marià Manent

JORDI MARRUGAT

Quan l'any 1918 Manent comença a publicar a *El Camí* sota els postulats noucentistes, el trobem fent un primer ús del terme *romanticisme* que anys més tard semblaria forassenyat en el gran coneixedor i divulgador de la poesia romàntica anglesa a Catalunya: «Fent un balanç de les institucions i les coses de Catalunya, ens pervé una impressió de plenitud enmig de l'obra que va realitzant-se, una impressió d'harmonia en el progrés integral d'una nació mancada encara de la sobirania política, però que ha sabut afirmar virilment la seva personalitat, viva en la consciència dels seus fills, passant de les turbulències i les estridències del romanticisme a la serena i constant actuació d'avui, que ha de tornar-la novament rica i plena.»<sup>1</sup>

Es tracta, òbviament, de l'ús noucentista del terme *romanticisme* com a etiqueta en què va a parar, juntament amb la de *modernisme*, tot allò que cal rebutjar («turbulències» i «estridències», «aquell arborament desordenat que caracteritza l'obra dels romàntics»)<sup>2</sup> i que s'oposa als valors que el noucentisme presenta com a propis i exclusius («serenitat», «constància» i «ordre», entre altres).<sup>3</sup> El cas és que només un any després, Manent publica la seva traducció de John Keats, un poeta romàntic anglès, amb pròleg d'Eugeni d'Ors, el més gran divulgador d'aquesta terminologia noucentista. Això podria semblar una contradicció si no tenim en compte dos factors clau: a) que en l'operació terminològica noucentista allò que defineix l'etiqueta *romanticisme* acaba deformant tant el que veritablement fou aquest moviment, que

Aquest treball ha estat realitzat amb el suport del Departament d'Universitats, Recerca i Societat de la Informació de la Generalitat de Catalunya i del Fons Social Europeu.

1. M. MANENT, «La Biblioteca "Foment de la Pietat Catalana"», *El Camí*, núm. 1, gener de 1918, p. 3-6.

2. M. MANENT, «*El cant geòrgic*, de Fidel S. Riu», *El Camí*, núm. 3, març de 1918, p. 14-16.

3. Vegeu J. CASTELLANOS, «El Noucentisme: ideologia i estètica», dins J. AULET i altres, *El Noucentisme. Cicle de conferències fet a la Institució cultural del CIC de Terrassa, curs 1984/1985*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1987, p. 19-39.

Manent té dos romanticismes al cap: el «sac de la brossa» i el moviment que té en Keats un dels seus representants; i b) la peculiar lectura que Manent fa de Keats –òbvia en la traducció– des dels ulls del noucentisme i dels interessos poètics propis. És aquest darrer fet el que permet a Eugeni d'Ors prologar la traducció de Manent i presentar-l'hi com a home plenament noucentista contràriament a Keats, que adoptà els «revolucionaris principis» del romanticisme: «Marià Manent, pubill de la vida i de l'esperança, i ben català, ric en sanitat i fortitud i bon seny. Minerva li fa de costat, sota figuració mentora; i no en va ell és del llinatge d'Ulissi, amic de les concretes realitzacions i fèrtil en astúcies. Així, doncs, el nostre poeta haurà ja potser disfressat un dia els seus versos mariners amb les pells de llanut moltó, per tal de passar amb èxit sota el palp de monstres sense lluc. I no farà com Keats que, en acostar-se al cenacle romàntic anglès, n'esposà els nombrosos enemics, alhora que els revolucionaris principis.»<sup>4</sup>

Però Ors no es conforma amb això i es decideix a descobrir les trampes de la traducció de Manent, capaç d'integrar perfectament Keats en el projecte cultural noucentista: «I també la mateixa ardència realista, la mateixa serenitat pràctica, li faran donar curiosos matisos de personalitat, més interessants precisament perquè no contradiuen l'exactitud escrupolosa, però que el psicòleg discernirà de seguida, a la seva excel·lent traducció.

Com quan en anglès diu:

“A thing of beauty is a joy for ever”

sugerint-nos aproximadament la imatge d'un esteta en solitària contemplació d'un objecte d'art; i ve el català, i així interpreta:

“Tota beutat és joia perdurable”

i heu's aquí que la imatge canvia. Aquesta “beutat” ja ens sembla més aviat una noia, de la qual el poeta adolescent desitja, i per endavant celebra el regal i llarga joia que pot procurar.»<sup>5</sup>

L'observació d'Ors és d'una precisió absoluta: sense canviar el sentit original del text de Keats, en les seves traduccions Manent en fa unes «interpretacions» que acosten els poemes romàntics a l'estètica que la poesia noucentista ha tendit a potenciar (molt més propera a les noies i la joia amorosa que proporcionen que no pas a les abstraccions associables als estetes «en solitària contemplació»). I observeu que el mateix Manent dóna la raó a Ors quan el 1985, en refer algunes d'aquestes traduccions per tornar-les a publicar, tradueix així el vers comentat per Ors: «Dóna una cosa bella goig per sempre».<sup>6</sup>

4. E. D'ORS, «Prefaci», dins J. KEATS, *Sonets i odes*, trad. de Marià Manent, Barcelona: La Revista, 1919, p. 13-15, reproduït a M. MANENT, *Poemes de John Keats*, Barcelona: Empúries, 1985, p. 21-23.

5. *Ibidem*.

6. M. MANENT, *Poemes de John Keats*, p. 133.

Evidentment, aquesta apropiació de Keats no es produeix només en un vers o en un poema, sinó en tot el llibre. Un exemple molt aclaridor és la traducció del poema «Picant, tumultuosa, la ventada...»:<sup>7</sup>

Picant, tumultuosa, la ventada  
llisca per dins del bardissar mig nu;  
al cel apar molt freda l'estelada  
i he de fer encara molt camí insegur.

Però no tem el fred ni la gebrada,  
les fulles mortes del gemec més cru,  
ni aquestes llums d'argent que la nit duu,  
ni el pensar com la mar m'és allunyada:

Car só amarat d'aquell perfum subtil  
de l'amistat dins la cabana humil:  
parlant de Milton i sa cabellera,

de son Lycides dins la tempestat,  
del vestit verd de Laura l'encisera  
i del fidel Petrarca coronat.

Per començar, la traducció, com l'original, és un sonet. El sol fet que Manent tradueixi alguns dels sonets de Keats i ho destaquí en el títol del llibre és ja prou significatiu: el 1985 publica les traduccions de Keats sota el títol *Poemes de John Keats*, sense cap referència a la forma d'aquests poemes molts dels quals segueixen sent, és clar, sonets i odes. Però en el context noucentista, el fet de presentar un poeta romàntic com a escriptor de sonets des de la portada d'un llibre era ja tot un acte militant: recordem que aquesta forma, durant l'anomenada batalla del sonet, havia esdevingut bandera de diversos grups que s'oposaven a l'espontaneisme modernista, d'un dels quals sorgirà el noucentisme, que associarà el sonet a l'estètica arbitrària.<sup>8</sup> Un domini absolut de la forma, doncs, és una de les exigències noucentistes i, se'ns diu des d'aquesta traducció, no pogueren escapar-hi ni tan sols els romàntics;<sup>9</sup> a més, porta

7. J. KEATS, *Sonets i odes*, p. 21.

8. Vegeu J. CASTELLANOS, «Estudi introductor» dins *Antologia de la poesia modernista*, Barcelona: Edicions 62, 1990, p. 5-74 (p. 50-54); i J. AULET, *Josep Carner i els orígens del Noucentisme*, Barcelona: Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, p. 238-245.

9. I pel que fa a aquesta idea, Ors reblarà el clau quan, explicant la seva visita al cementiri italià on són enterrats Keats i Shelley («aquells morts, fills esplíncics de la boira i de la romança, que volgueren finir reconciliats amb la llum i en olor d'Antiguitat»), afirmarà que el desmai que tenen els dos poetes a la tomba «no sembla allí menys purament geomètric que el de la piràmide que, no gaire lluny, serveix d'il·lustre sepulcre a Caius Cestius... » (E. D'ORS, «Prefaci»).

Manent a fer la traducció d'aquest poema mantenint-ne la rima consonant, una de les raons per les quals introdueix petits canvis de sentit respecte l'original:

Keen fitful gusts are whispering here and there  
Among the bushes, half leafless and dry;  
The stars look very cold about the sky,  
And I have many miles on foot to fare;  
Yet feel I little of the cool bleak air,  
Or of the dead leaves rustling drearily,  
Or of those silver lamps that burn on high,  
Or of the distance from home's pleasant lair:  
For I am brimful of the friendliness  
That in a little cottage I have found;  
Of fair-haired Milton's eloquent distress,  
And all his love for gentle Lycid' drown'd,  
Of lovely Laura in her light green dress,  
And faithful Petrarch gloriously crown'd.<sup>10</sup>

Com en l'exemple esmentat per Ors la interpretació que fa Manent del poema no en canvia el sentit general, però els mots que utilitza i la manera com ho fa tenen unes implicacions diferents de l'original. Així, per exemple, en els primers versos del poema de Keats s'al·ludeix a les ràfegues de vent com un element més de la natura que es presenta hostil al camí de la vida. Però es tracta només d'això, d'un element natural més, com els arbustos, que tenen la mateixa importància que les ràfegues en ser caracteritzats amb un epítet tot per a ells («half leafless and dry»). En canvi, en la traducció, el vent adquireix una entitat pròpia molt més important que la dels arbustos («el bardissar»), que només hi són en tant que el vent hi passa, un vent amb una voluntat pròpia i un cos gairebé tangible, ja que no murmura («whisper»), sinó que «llisca»: com la «beutat» del vers al·ludit per Ors, aquest vent esdevé una cosa tangible, menys immaterial, que congria les forces de la natura per enfrontar-se al jo poètic que no ha de «témer» «el fred ni la gebrada» (verb que evoca la lluita noucentista del poeta contra la natura), a diferència del poeta de la manera com el retrata Keats, al qual l'únic que li succeeix és que gairebé no «sent» l'«aire inhòspit i fred» («Yet feel I little of the cool bleak air») perquè té el suport de l'amistat. En canvi, la traducció de 1985, a més de respondre a unes altres circumstàncies, és feta en versos blancs i això permet acostar-se més a l'original, de manera que ja hi trobem que el vent «murmura», ocupa el mateix lloc que els arbustos i el jo no «sent» «l'aire» fred.<sup>11</sup>

10. J. KEATS, *The Poems*, Londres: David Campbell, 1999, p. 42.

11. M. MANENT, *Poemes de John Keats*, p. 37.

Però encara n'hi ha més: aquesta traducció també ens permet veure que la tria de Manent –almenys una bona part– és molt significativa pel que fa a aquestes mateixes qüestions. L'anècdota a què es refereix el poema de Keats és la seva visita a Leigh Hunt, un amic que habitava una masia a cinc milles de camí de Londres –el camí al·ludit al poema– en la qual els dos homes parlaren de literatura, de Milton i Petrarca. Estem, doncs, en part, davant d'una lloança de l'amistat, tema molt recurrent en la poesia noucentista i que tal com es presenta aquí difícilment pot evitar recordar-nos la «Recança» d'*Auques i ventalls*, que parteix del plany de Carner per no poder visitar Guerau de Liost a la seva masia del Montseny on, com Keats i Hunt, habitualment parlen de literatura.

Així mateix, en la tria de poemes traduïts és molt significatiu el fet que Manent hi inclogui el poema «Sobre el sonet»: acabem de veure la importància que el sonet tenia pel noucentisme i un sonet de Keats sobre aquesta forma no podia faltar a *Sonets i odes*. Encara menys si es tracta d'un sonet en què, rebutjant la tradició petrarquiàna i shakesperiana, Keats cerca una forma més adequada per a la llengua anglesa contemporània. El romàntic acceptava que la poesia havia de lligar-se a la mètrica regular, però calia que, al seu torn, aquesta s'adaptés perfectament i de manera natural a la llengua anglesa i no la falsifiqués com podria fer-ho una forma mètrica importada d'una altra llengua i que, en conseqüència, respon a unes altres necessitats lingüístiques:

mirem guanyar l'atenció i l'oida  
plena d'enginy; siguem avars de so  
i síl·laba com Midas del seu do;

vulguem corona de llorer teixida;  
car, si la Musa alloure no és jaquida,  
durà garlandes de la seva flor.

Tot un programa per a una tradició poètica que s'està construint a si mateixa.

Una altra de les qüestions que cal tenir ben present en la lectura de les traduccions de Keats publicades el 1919 és que al mateix temps que Manent les fa i les publica està escrivint els poemes de *La collita en la boira*, de manera que no és estrany que trobem ressons de les unes en els altres. Així, per exemple, el llibre de Manent és fruit d'unes idees sobre la poesia no molt llunyanes de les de Keats. Per ambdós poetes, aquest gènere literari té com un dels seus objectius la manifestació de l'essència de la realitat despullada de totes les contingències a què aquesta es veu sotmesa en la vida quotidiana; això, a més de donar lloc al tipus de reflexions que veurem més endavant, assoleix una formulació teòrica en diverses composicions que defineixen l'espai de la poesia en termes de puresa, d'essencialitat i d'un llenguatge que remet no a la realitat, sinó al sentit que la tradició poètica ha atorgat a

les paraules. És el que succeeix en l'«Oda a un rossinyol»,<sup>12</sup> en la qual el cant d'aquest ocell, correlat tradicional del poeta, provoca en el jo poètic-poeta l'estat adequat per a la poesia, el distanciament del món real i l'acostament al món essencial del cant del rossinyol:

Fondre'm ben lluny, dissoldre'm i oblidar  
ço que entre fulles, no coneix ta vida:  
la fadiga, el traüt, la lluita enfebrosida  
d'allà on els homes s'ouen gemegar;  
on la malura abat la grisa testa  
i el jove devé pàl·lid com un espectre i mor;  
on, sols pensar, duu la tristor feresta  
i aquell plomós esguard del desconhort;  
on la Beutat no serva l'ull brillant,  
ni més enllà de l'endemà que mor  
cap nova amor pot suplicar l'amant.

O, lluny, ben lluny! car volaré vers tu,  
no endut pels lleopards que Baccus guia,  
sinó en les ales de la Poesia  
[...]  
Ja sóc amb tu! La nit és tendra i perfumada.

És el mateix espai que es defineix en la darrera de les elegies de *La collita...*, en la qual es concentren tots els elements que han caracteritzat el món de la poesia al llarg del llibre i de la tradició literària occidental (el rossinyol, les estrelles, la rosa, el perfum), per donar-se sentit els uns als altres, completar-se entre ells i oposar-se al lament d'un jo poètic que no perdurarà com a lament d'un individu, sinó com a perfum de rosa:

I mentre sobre el pit de cada Primavera  
ton plor serà immortal, pur ocell de la nit,  
morirà imperceptible mon lament, esvaït  
vora un doll de perfum, o ma rosa lleugera!<sup>13</sup>

No ens ha d'estranyar, doncs, que el següent recull de poemes de Manent s'obri precisament reprenent aquests elements que engeguen de nou una reflexió sobre la relació de la realitat amb el jo a través del llenguatge i de la poesia que aquest conforma:

12. J. KEATS, *Sonets i odes*, p. 73-76.

13. «Trèmula llum, olor de vinyes...», dins M. MANENT, *La collita en la boira*, Barcelona: La Revista, 1920, p. 39.

Tristesia perfumada, rossinyol de la nit:  
amb sospirs, al meu son vas fent una corona.  
El coixí feia olor de taronger florit,  
oh rossinyol, colgat d'estrelles i d'aromes!<sup>14</sup>

Uns versos que no només evoquen Keats,<sup>15</sup> sinó també l'inici d'*Epipsychidion* de Shelley:<sup>16</sup>

Oh pobre ocell captiu! Escampes melodia,  
encongít en les ombres, i prou ablaniria  
el cor aspre d'aquells que t'han empresonat,  
si no fossin tan closos a tot so delicat.  
Mon cant serà ta rosa. Pàl·lida i sense vida,  
oh Rossinyol d'amor!, la flor marcida  
és fina encar, i serva dolça aroma d'ahir,  
i ni una espina el pit et podria ferir.<sup>17</sup>

Bé, de fet, aquests no són els primers versos del poema de Shelley, ja que en l'original van precedits de quatre versos que Manent elimina molt significativament de la versió que en va fer el 1946. Es tracta d'una omisió que no té res a veure amb les que ell mateix anuncia al pròleg («Només en rars passatges, que he preferit ometre en la present edició, s'enfonsa Shelley pels viaranyos d'un didactisme rebel, tan discordant en l'obra de qui va escriure: "La poesia didàctica em repugna"»)<sup>18</sup> ja que són quatre versos que no tenen res de didàctic:<sup>19</sup> Manent sembla voler obrir el poema amb la invocació al rossinyol —a la poesia com a espai pur i essencial— i posant en joc els elements que s'hi relacionen —la rosa i l'aroma—, tal com hem vist que s'obria *L'Ombra i altres poemes*.

Tot seguit, com el mateix Manent anuncia, desapareixen una sèrie de passatges l'eliminació dels quals acosta el poema a la idea de poesia pura, incontaminada de

14. «L'Ombra», dins M. MANENT, *L'Ombra i altres poemes*, Barcelona: Atenes A.G., 1931, p. 9.

15. El primer vers ho fa gairebé literalment en condensar tota la traducció que va fer Manent de l'«Oda a un rossinyol». Com es veurà més avall, el segon vers també evoca dos poemes de Keats, «Sleep and Poetry» i «Ode on a Grecian Urn». I pel que fa a les «estrelles» i les «aromes» provenen, és clar, de *La collita...* i els seus referents, entre els quals Keats hi té un paper privilegiat molt més enllà del que acabem de veure.

16. Poema del qual Manent tradueix un fragment el 1932 («*Epipsychidion* de Shelley (Fragment)», trad. de M. Manent, *La Publicitat*, 4-9-1932, p. 3), poc després de publicar *L'Ombra...*, i del qual publica la traducció sencera el 1946 (P.B. SHELLEY, *Epipsychidion*, versió de M. Manent, Barcelona: Helikon, 1946), el mateix any de la segona edició de *L'Ombra...* A més, Manent llegí diversos fragments traduïts d'aquest poema en la sessió commemorativa del centenari del moviment romàntic celebrada el 4 de maig de 1927 pels Amics de la Poesia, tal com se'n informa a la *Revista de Poesia*, III: núm. 11, març de 1927, p. 38-40 (el text inclou la reproducció dels versos finals del fragment que Manent publicarà a *La Publicitat* el 1932).

17. P.B. SHELLEY, *Epipsychidion*, p. 17.

18. P.B. SHELLEY, *Epipsychidion*, p. 11-13.

19. «Sweet Spirit! Sister of that orphan one, / Whose empire is the name thou weepst on, / In my heart's temple I suspend to thee / These votive wreaths of withered memory», P.B. SHELLEY, *The Complete Poems of Percy Bysshe Shelley*, Nova York: The Modern Library, 1994, p. 464.

contingències,<sup>20</sup> perquè són aquells en què Shelley s'ocupa de qüestions socials i morals que Manent no compartia –per exemple, una diatriba contra la institució matrimonial. No obstant això, una de les coses que fa *Epipsychidion* és, certament, definir la poesia com acabem de veure que poden fer-ho Manent i Keats, és a dir, com un espai pur construït a partir d'essències de la realitat que es contraposa a aquesta darre- ra caracteritzada com «this low and worldly shade» o «this lampless Universe».<sup>21</sup>

Manent, doncs, utilitza els mateixos elements que Shelley, Keats (la rosa, el per- fum, el rossinyol, les estrelles) i tants altres autors de la tradició occidental per tal que «una simple frase» dels seus poemes sigui «com una finestra esbatanada damunt paisatges infinits».<sup>22</sup>

Ara bé, també cal tenir present que en l'ús que en fa, aquests referents s'integren plenament en el desenvolupament que ha sofert la poesia des del segle XIX fins al XX. Els mots acabats de citar en són una mostra. I si volem veure una altra diferèn- cia ben significativa entre Manent i Keats, només cal seguir amb «L'Ombra». A la segona estrofa apareix l'element que dona títol al llibre i al poema i que es va carren- tant de significació a través dels diversos contextos en què va sortint i de la resta de símbols amb què es va relacionant, que l'acaben construint com a representació de la realitat essencialitzada, transformada en poesia. Així, no es tracta d'un símbol està- tic, com ho poden ser els del simbolisme, ni d'una al·legoria, com ho són les tres Ombres que apareixen en l'«Oda sobre la indolència» de Keats<sup>23</sup> i que es correspon- nen amb l'Amor, l'Ambició i la Poesia (la darrera de les quals, doncs, no té un sentit molt allunyat del que acaba simbolitzant la del llibre de Manent). I és que el nostre poeta escriu un cop assimilades les lliçons romàntica, simbolista i postsimbolista.

Per tant, per explicar alguns aspectes de la poesia de Manent, resulta útil veure la relació que estableix amb la d'altres poetes del segle XX que, des del seu punt de vista, també té les arrels en el romanticisme. És el cas de les *Élegies* (1920) de Georges Duhamel que Manent ressenya en l'article «Elegies i balades de Duha-

20. D'aquesta manera, la lectura que a Manent l'interessa fer de Shelley (i que distància la poesia de Shelley d'una part del que realment és) és la mateixa que, més lícitament, feia de Keats en escriure: «Tots els que han estudiat l'obra del poeta coincideixen a constatar aquesta qualitat essencial: la seva puresa lírica. Els poetes de la seva època no es limitaven a cercar, simplement, una expressió de beutat. Shelley, hom observa, pensava més en la llibertat i la revolució que en la poesia. Coleridge era mogut per una recerca filosòfica. Wordsworth tenia aspectes d'educador moral, Lord Byron s'enterbolia el cant amb diatribes socials i s'abrandava en la formal de l'ambició i de l'èxit. Però Keats, per dir-ho amb els mots de Gallimard, “de tots els escriptors de la seva generació era el més purament poeta”: la concepció de la bellesa constituïa l'eix íntim del seu esperit; i al més lleu senyal de la bellesa, la seva imaginació s'estremia tota» (M. MANENT, «Keats», *La Veu de Catalunya*, 23-2-1921, p. 9; les mateixes idees es mantenen en el pròleg a les tra- duccions de 1985). Aquesta lectura aplicada a Shelley no és nova de la postguerra, sinó que Manent la feia ja als anys 30. Així, cal tenir en compte que si en el pròleg de la traducció del 1946 Manent lloa el passatge en què Shelley descriu l'illa-paradís en la qual ha de fugir del món amb la seva estimada ideal encarnada, aquest és el fragment que va traduir el 1932 a *La Publicitat* i que el 1938 inclogué a *Versions de l'anglès* perquè es tracta d'una descripció del lloc de la poe- sia, del món de la bellesa perfecta i eterna, amb elements que entren en la línia de la descripció d'aquest lloc que hem vist que feia Keats en l'«Oda a un rossinyol» i Manent en *La collita...*

21. *The Complete Poems of Percy Bisshe Shelley*, p. 464 i p. 465, respectivament.

22. M. MANENT, «Convention and Revolt in Poetry, per John Livingston Lowes. In», *La Veu...*, 29-10-1931, p. 5, reproduït a M. MANENT, *Notes sobre literatura estrangera*, Manresa: Faig Arts-Parcir, 1992, p. 34-36.

23. J. KEATS, *Sonets i odes*, p. 77-88.



mel».<sup>24</sup> Es tracta d'un llibre dividit en dues seccions segons la forma poètica que s'adopta en cada una: «élegies» i «balades». Després de repassar les primeres, Manent fa un comentari molt elogiós de les segones, que associa al romanticisme en atribuir-los les característiques que per a aquesta forma de poesia popular establiren els romàntics anglesos en la seva reutilització culta –senzillesa, austeritat d'expressió i llenguatge simple–, que trobem tant en les balades de Keats incloses en la traducció de 1919 com en les famoses *Lyrical Ballads* de Wordsworth i Coleridge. Manent defensa sovint que la poesia ha de tenir aquestes qualitats i mai no es cansa de repetir que foren els romàntics anglesos qui les introduïren en la poesia moderna. Amb tot, la coincidència més òbvia entre la poesia de Manent i la de Duhamel és en les elegies, que donen títol al llibre del poeta francès, a la secció més llarga d'aquest i a una de les seccions de *La collita...*, un dels poemes de la qual, «Elegia»,<sup>25</sup> va precedit molt significativament de la segona estrofa d'«A Lament», de Shelley:<sup>26</sup>

I  
 O world! O life! O time!  
 Oh whose last steps I climb,  
 Trembling at that where I had stood before;  
 When will return the glory of your time?  
 No more –Oh, never more!

II  
 Out of the day and night  
 A joy has taken flight;  
 Fresh spring, and summer, and winter hoar,  
 Move my faint heart with grief, but with delight  
 No more –Oh, never more!

Aquesta segona estrofa té un clar reflex en els primers versos del poema, que ens situen en les coordenades d'una típica lamentació pel pas del temps:

Han dut els raïms, i la casa  
 és tota olorosa de most.  
 ¿On és el cant i la fresca rasa,  
 la tarda fina i el ponent d'agost?

24. *Monitor*, núm. 3, març de 1921, p. 13, reproduït a M. MANENT, *Crítica, personatges, confidències*, Barcelona: Columna, 1999, p. 53-55.

25. M. MANENT, *La collita...*, p. 33-36.

26. *The Complete Poems of Percy Bysshe Shelley*, p. 681.

Hem vist passar la joia per la ruta  
dels dies i les nits.  
Hem vist la mar, la vela diminuta,  
la rosa que tremola en nostres dits.

En el context del poema de Manent, però, l'elegia va molt més enllà de la simple nota lamentatòria gràcies a diversos símbols que funcionen a partir de les relacions que una sèrie de mots estableixen amb altres poemes del llibre. D'entre aquests destaquen els «ràims» i la «rosa», elements del món que, com l'experiència del jo, tendeixen a desaparèixer i transformar-se en most olorós i perfum. Heus ací la collita a què fa referència el títol del llibre: el conjunt de l'experiència que ha transformat el jo que la recull, també transformada, en la poesia. I «Elegia» ens situa precisament en el moment immediatament posterior a aquesta collita, el moment en què l'estiu i l'experiència del jo comencen a acabar-se i apareix l'expectativa d'«un dematí d'octubre» en què també serà morta l'experiència present que, en conseqüència, només pot ser percebuda sempre com un «engany de nova primavera».

Un «dematí d'octubre» que, de fet, era el que obria el llibre;<sup>27</sup> aquell en què «bull el most» ja en fermentació, la rosa és «desfeta» i només resta el «record» de l'experiència: el moment propici perquè comenci la creació poètica (a partir d'aquest «tesor del record» que és «com la gerra» que «m'omplia d'aroma el casal»),<sup>28</sup> ja que és el moment en què el jo ja ha viscut, s'ha transformat i pot poetitzar –ço és, donar sentit– un passat vist i essencialitzat des de la maduració a què aquest l'ha portat –i que mentre només és experiència immediata, està mancat de significació. D'una banda, doncs, no som lluny de la definició de Wordsworth de la poesia com a «emotion recollected in tranquillity»;<sup>29</sup> i de l'altra, resultarà del tot lògic que Manent associï els sentiments de recança i melangia –i el seu correlat atmosfèric, la boira– a l'inici de la creació poètica, el gènere que reflexiona sobre l'experiència humana i la seva formulació lingüística. En aquest sentit, és ben significatiu que el primer element al qual es dona veu al llibre sigui la personificació de la Melangia i que en el segon poema el jo poètic recordi diverses collites de flors des d'un estat present en què té «boires al [...] cor».<sup>30</sup>

Aquest és, doncs, el joc temporal dels primers poemes del llibre: el futur octubre al·ludit en el sisè es correspon al del primer i es tracta d'un mes en què al jo poètic li «manca la fina alimara / de la Joia» que durant l'estiu, tal com es diu a «Elegia», «hem vist passar» «per la ruta / dels dies i les nits»: la joia del passat es percep sem-

27. «Octubre», dins M. MANENT, *La collita...*, p. 11-12.

28. «Imatges», dins *Ibidem*, p. 29-30.

29. Vegeu W. WORDSWORTH, «Preface», dins W. WORDSWORTH i S.T. COLERIDGE, *Lyrical Ballads*, Londres: Routledge, 1991, p. 241-272 (p. 266). A més, sembla que, partint d'aquest referent, Manent jugui amb la semblança fonètica entre «recollect» (literalment, «recordar») i «recollir»/«collita».

30. «Cançó trista», dins M. MANENT, *La collita...*, p. 15-18.

pre un cop aquesta ja s'ha perdut –que és quan pot formular-se–, i per això el poeta serà sempre en l'obra de Manent un ésser trist i melangiós i també per això la publicació de *La collita...* apareixia anunciada al final de la traducció de *Sonets i odes* amb el títol de *Les minves de la joia*.

Aquesta qüestió ens retorna de nou al romanticisme, perquè un altre dels aspectes pels quals Manent el considera l'origen de la modernitat és que sovint col·loqui la consciència del pas del temps que provoca la pèrdua de la joia al centre del poema. És el que succeeix amb el petit poema de Shelley que obre «Elegia», per bé que en *La collita...* som lluny de les coordenades romàntiques. Aquí, el paisatge es posa en relació amb el jo en tant que aquest hi interacciona mantenint-hi una relació de transformació a través de l'experiència; es transformen el jo i el paisatge, que mai són el mateix (el jo és divers i múltiple, així com la rosa viva/rosa morta/perfum de rosa o el raïm/most/olor de most, i el present i el passat). Manent, doncs, i en general la poesia de la seva època, incorporen aquesta idea de l'esdevenir com a constant del món i l'home, que ve del simbolisme i les teories de Bergson i que, tot i la seva novetat, permet un diàleg amb la tradició literària precisament a partir d'un dels temes més tòpics d'aquesta, el pas del temps, tractat ara, però, des d'una nova perspectiva, la de l'acumulació: el perfume de la rosa no és una simple transformació de la rosa, sinó que és la síntesi de tots els estats pels quals aquesta ha passat, de la mateixa manera que l'olor del most és la síntesi de les diverses metamorfosis del raïm, el present la dels diversos estats passats del jo i la poesia la dels diversos estats de l'experiència humana, és a dir, la formulació d'aquesta extremitat del seu moviment constant però tenint-lo present –d'aquí les imatges de puresa amb què hem vist que Manent definia la poesia. Així, una altra de les raons per les quals Manent cita el poema de Shelley és que el nou context del segle XX i de *La collita...* permet interpretar-lo des de les directrius postbergsonianes gràcies a la seva brevetat i a la manera com s'hi construeix el jo en relació amb el pas del temps. És una lectura que molts poemes de Shelley no permeten ni per casualitat, i per això Manent en tria aquest.

Aquesta manera de presentar l'evolució de les relacions entre el jo i l'entorn és molt similar a com ho fan les elegies de Duhamel que, en conseqüència, també poden ser vistes, com ho eren les seves balades, com a hereves d'algunes de les qüestions plantejades pel romanticisme. Per exemple, el primer poema d'*Élégies* ja estableix, a partir de la mirada retrospectiva, aquest sentiment de recança per quelcom perdut, per un passat vist i condicionat des d'un present en què el jo és un altre i, per tant, pot plantejar-se qüestions sobre aquest passat que en aquell moment no es va plantejar (i que quedaran sense resoldre perquè el jo d'aquell passat ja no és el mateix que ara pregunta):

Pensais-je à ce péril qui crispait nos poitrines?

Pensais-je à l'oiseau noir saignant sur mes genoux?

Ou bien au coup de feu qui transperça le monde  
Quand le héron tomba du faite des rochers?

Qu'en sait-elle, aujourd'hui, cette âme partagée  
Qui, dans l'universel et vert crépitement,  
Calculait âprement, de seconde en seconde,  
Ce qui vaudrait cette heure au fons de l'avenir?<sup>31</sup>

Observeu, a més, que la coincidència amb Manent és sorprenent (i només s'explica acceptant que els dos poetes coneixien perfectament l'evolució que viu la poesia del romanticisme al segle XX): també a «Elegia» Manent retrata un jo poètic que, en acostar-se l'octubre, només està pendent de «ce qui vaudrait cette heure au fond de l'avenir», de com l'experiència present serà formulada i, per tant, perpetuada.

Així, per la via que exemplifiquen les elegies de Manent i les de Duhamel, aquesta forma poètica va establir-se com el tipus de composició que s'adapta millor a les noves teories del coneixement i, per això, al llarg del segle XX, va convertir-se en centre de les reflexions poètiques sobre les metamorfosis del jo mitjançant la seva experiència en el món –mediatitzada i transformada pel llenguatge, que és allò que la configura. D'aquí que també sigui la forma adoptada per Rilke a les *Elegies de Duino* o per Riba a les *Elegies de Bierville*, llibres que comparteixen el tema d'aquest viatge transformador del jo.<sup>32</sup>

Tornant, però, a les característiques que Manent veia en les balades de Duhamel i que les feien hereves de la senzillesa lingüística i conceptual del romanticisme, cal dir que la seva mateixa poesia compartirà aquests trets que tant admira en poetes com Wordsworth o Blake. El tractament que fa de la poesia d'aquest darrer en els anys 20 i 30 és molt revelador en aquest sentit. El 1927 Manent en publica la traducció d'*El llibre de Thel*, precedida d'un comentari crític en el qual presenta el poeta anglès com a precedent del romanticisme per la part de la seva obra que es construeix amb una dicció poètica senzilla vinculada a una concepció de la infantesa com a estat pur de l'home, aspectes que el mateix Manent reconeix que són els que l'interessen de Blake: «Aquest líric, ric de visions i de símbols, profeta de la imaginació, fou, com ha dit Pierre Berger, “el precursor més integral del romanticisme”. Al costat de la seva misteriosa cosmogonia i de les seves doctrines, sovint contradictòries, abstruses, impregnades de creences ocultes, orientals i occidentals, sabé crear un oasi de llum i de tendresa com els *Cants d'Innocència*, o delicades

31. G. DUHAMEL, *Élégies*, París: Mercure de France, 1920, p. 10.

32. Cal tenir en compte que en parlar de l'elegia com a forma poètica no em refereixo a la seva mètrica clàssica –que només adapta Riba– sinó a un tipus de composició que ha anat definint-se al llarg de la tradició moderna i que té com a característica principal el to lamentatori. Si es pot qualificar de “forma poètica” no és tant perquè la defineixin uns trets purament formals com pel fet que una sèrie de característiques que n'afecten la forma (el to, una certa música i un cert ritme, etc.) en condicionen tots els aspectes assimilant qualsevol anècdota temàtica.

meditacions líriques com el *Llibre de Thel*. És aquest darrer aspecte de Blake el que ens interessa, no pas el seu confusionisme filosòfic, ni el seu dogmatisme incoherent, ni el seu estrany diabolisme, per més que els irisi la vasta resplendor d'aquell formidable esperit de poeta.»<sup>33</sup>

De fet, aquestes característiques de l'obra de Blake són les que, des del punt de vista de Manent, l'acosten al segle XX i el converteixen en precedent de la poesia contemporània. Per això la resta de la nota introductòria al poema consisteix en una traducció d'un fragment d'un estudi de l'obra de Blake, l'autor del qual considera el poeta anglès com la base de la poesia contemporània: «the trend of modern poetry is in the direction first pointed by Blake's *Songs of Innocence and Experience*, towards the creation of images. Modern poetry endeavours, by suggestion, by implication, to create a reverie in which mental images are presented. The prevailing style favours an economy of words and simplicity of manner that is derived straight from Blake's earlier poems.»<sup>34</sup>

Sembla lògic, doncs, que si Manent considera la senzillesa expressiva i l'acostament del llenguatge poètic al popular com dos trets essencials de la poesia contemporània, els incorpori a la pròpia fins i tot explicitant-ne la tradició en la qual els ha trobat realitzats de manera més propera a com ho fa ell. Aquest és un dels sentits que té, en la primera i segona edició de *L'Ombra...*, la incorporació de la traducció d'*El llibre de Thel* i de poemes de Shakespeare, el Rilke més formalment planer i Walter de la Mare. Precisament aquest darrer poeta, tan admirat per Manent, és vist per la mateixa crítica anglesa com un descendent directe dels romàntics i en les *Songs of Innocence* trobem un dels perquè d'aquesta filiació. El llibre s'obre amb una introducció en què es parla de la digníssima audiència a la qual es dirigeix Blake: els infants –terme que no només pretén incloure els nens, sinó també tots els adults innocents de cor. D'aquest fet sorgeix la necessitat d'utilitzar una dicció gens complexa –vehiculada a través de formes de cançó popular– i de presentar la realitat filtrada per la imaginació, cosa que es fa tractant els temes de la infantesa i el somni. Són els tres aspectes del romanticisme que perduraran en els poetes del segle XX per semblança o per oposició als romàntics.

Dicció senzilla i infantesa quedaran vinculades en la poesia de Walter de la Mare de manera molt semblant a com ho fan en la de Blake, i per això Manent els associa incloent traduccions d'ambdós a *L'Ombra...* De fet, ja el 1930 Manent ha ressenyat *Poems for Children* de de la Mare indicant com el poeta anglès, a la manera de Blake, considera els infants una audiència digníssima per a la poesia i explicant com ha vol-

33. Sense signar [M. MANENT], «*El llibre de Thel* (1789)», *La Nova Revista*, núm. 9, setembre de 1927, p. 15-21. Tanmateix, aquest aspecte de l'obra de Blake és justament el que deixarà de banda el 1976 quan publiqui les seves traduccions de seleccions dels *Llibres profètics de William Blake*. El que trobem en aquestes dues presentacions de Blake són dos Manents: el que està construint la tradició en què s'insereix la pròpia poesia (abans de la guerra) i el Manent divulgador de poesia anglesa (passats els 50).

34. M. PLOWMAN, *An Introduction to the Study of Blake*, Londres: Victor Gollancz, 1952 (2a. ed.), p. 28.

gut ésser associat a Wordsworth també pel tractament que fa de la infantesa.<sup>35</sup> Així, de la Mare es converteix en el punt àlgid d'una línia de la poesia anglesa que va de Traherne i Vaughan a Blake i Wordsworth i que en el segle XX té un altre representant il·lustre en el poeta i crític Herbert Read.<sup>36</sup> És, evidentment, la tradició que mitifica la infantesa com a paradís perdut i cal tenir-la ben delineada, especialment el paper que hi jugà Wordsworth, per entendre diverses qüestions de l'obra poètica i crítica de Manent. El romàntic anglès fou el primer a considerar la infantesa sistemàticament com un dels centres de la seva obra de creació. Quan l'aplegà tota en un sol volum, un dels apartats en què es distribuïen els poemes el titulà «Poems referred to the Period of Childhood» i s'obria amb el poema que conté el vers citat per Manent en els articles esmentats sobre de la Mare i Read i que anuncia ja les característiques del que seran tots aquests «Poems referred to the Period of Childhood»:

My heart leaps up when I behold  
 A rainbow in the sky:  
 So was it when my life began;  
 So is it now I am a man;  
 So be it when I shall grow old,  
 Or let me die!  
 The Child is the Father of the Man;  
 And I could wish my ways to be  
 Bound each to each by natural piety.<sup>37</sup>

El que planteja Wordsworth és la necessitat de l'estat de consciència de l'infant per tal de percebre el món sense la gran quantitat de mitjancers que es van interposant entre l'home i la natura a mesura que el primer va adquirint experiència: el que percep un home madur ja no és un veritable i únic «rainbow in the sky», sinó la categoria abstracta «rainbow» deduïda dels molts arcs de sant Martí que ha vist al llarg de la seva vida i que l'allunya de la percepció real de la natura. En canvi, el poeta ha de ser capaç de desprendre's d'aquestes abstraccions i acostar-se a la realitat recuperant les vies de percepció verges de la infantesa de manera que «my heart leaps up when I behold / A rainbow in the sky», perquè cada arc de sant Martí que percep és una realitat totalment nova. L'infant viu en l'Edèn: tot és nou, verge, pur i bell –així ha de ser la realitat del poema–, un reflex del paradís que, com a tal, permet percebre la immor-

35. Vegeu sense signar [M. MANENT], «*Poems for Children I*», *La Veu...*, 16-7-1931, p. 5, reproduït a M. MANENT, *Notes...*, p. 22-25.

36. Es tracta d'una línia de la tradició que el mateix Manent traça a la ressenya d'un llibre de Read (RALPH [M. MANENT]), «Una infantesa», *La Veu...*, 31-8-1933, p. 6, reproduït a M. MANENT, *Notes...*, p. 119-121) copiant-la gairebé literalment de com queda explicada a W. DE LA MARE, «Introduction» a *Poems for Children*, Londres: Constable, [1930], p. xix-xxxiii.

37. *The Collected Poems of William Wordsworth*, Ware: Wordsworth Editions, 1994, p. 79.

talitat de l'ànima. És per això que el jo poètic d'«Ode. Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood» (que s'inicia amb la citació dels darrers tres versos del poema de Wordsworth que s'acaba de citar i que, d'altra banda, ressona a les odes de *La collita...*)<sup>38</sup> només pot tenir aquests «indicis» d'«immortalitat» a partir dels «records de la primera infantesa» que el poden conduir de nou a l'estat pur d'aquella si s'evoquen des de la poesia. És així com la infantesa queda associada al paradís i com aquesta associació passa de poeta a poeta –adaptant-se, és clar, a les particularitats de cadascú– fins a arribar al segle XX, a escriptors com de la Mare, Read o el mateix Manent, en l'obra dels quals també es vincula a la revolució lingüística de Wordsworth –que té el seu precedent més il·lustre en Blake– consistent a escriure poesia en un llenguatge que «adopt the very language of men» «purified indeed from what appear to be its real defects».<sup>39</sup> Aquest és el rerefons que evoca la poesia de Manent en, per exemple, «Sentint per primera vegada l'olor dels til·lers florits»:<sup>40</sup>

Aroma dels til·lers florits, ben nova i dolça  
per mi! No desvetlles cap mica de record.  
El passat no traspua en aquesta ombra d'or:  
només viu el teu somni, arbreda dolça.

És lluny el vostre bleix, roses, glicines blaves,  
tan ple de mi, tan càlid de secrets.  
Tu, perfum sense ahir, com d'oblit m'abrigaves,  
entre aquests arbres tendres i dolçament abstrets.

El poema estableix perfectament l'estat de consciència que vol atènyer la teoria wordsworthiana per mitjà del record de la infantesa. Però, un cop més, per entendre'l bé, cal tenir en compte que encara que les arrels les tingui en el romanticisme, respon a la realitat del segle XX, de manera que aquest estat de consciència propi de la infantesa, el que ofereix a Manent és la possibilitat de vehicular no el record, sinó l'absència de record,<sup>41</sup> que permet presentar la realitat com és: sempre renovada i sempre diferent; d'aquesta manera, i gràcies a un llenguatge poètic depurat (realitzat en el poema on és representat per l'«ombra d'or») la realitat pot «viure» el seu «somni», ço és, ser ella mateixa i no existir condicionada per la percepció plena de mitjancers que en té l'individu (com succeeix amb el bleix de les roses i les glicines, «tan ple de mi», és a dir, de percepció tan condicionada per un jo que la poesia

38. *Ibidem*, p. 587.

39. W. WORDSWORTH, «Preface», p. 250 i 245.

40. M. MANENT, *L'Ombra...*, p. 17.

41. Probablement, si es tractés d'un poema romàntic, allò que portaria l'olor dels til·lers florits seria el record de la primera vegada en què, en la infància, el jo poètic la va sentir.

del segle XX intenta fer invisible) que, al seu torn, podrà percebre-la objectivada –i, doncs, distanciant-se’n– en allò que realment és, en la renovació constant, i no en allò en què la converteixen els mitjancers, en una realitat fixada, morta.

Centrem-nos ara en l’altre aspecte que, com hem vist, està vinculat a la creació del mite de la infantesa en poesia: l’ús d’una dicció poètica acostada al llenguatge col·loquial i sovint presentada en formes de poesia popular –com ja apunta el títol de les *Songs of Innocence* de Blake– que amb el romanticisme anglès van viure una mena de renaixement els dos grans hereus del qual seran de la Mare i W.B. Yeats. De fet, allò que els joves poetes dels anys 30 acceptaran sense contemplacions de de la Mare és l’herència formal que aquest els oferia i que Manent no s’està de comentar en la seva ressenya de *Poems for Children* posant-la en relació amb la dicció poètica de Josep Carner (en cita la «Balada de Nadal per a cantar-la els pirates de la mar») i Tomàs Garcés, conscient de l’importantíssim paper que estan jugant la cançó i la balada en la poesia catalana, especialment des del noucentisme. Són poetes, doncs, que relaciona per ser representants d’una poesia de senzillesa aparent que mitjançant l’ús de paraules simples però de gran tradició literària (la «rosa», l’«amor», les «estrelles», el «vent», etc.) construeix tot un món d’infinites significacions; una poesia que té la base en la forma del poema, que s’imposa sobre el conjunt de la composició sigui quina sigui l’anècdota que l’origini. És el que passa amb la «Balada de Nadal...» que comparteix característiques formals amb tants poemes de de la Mare i que no se cita per casualitat en aquest article escrit onze anys després de la publicació de *L’Oreig entre les Canyes*, llibre del qual forma part. Si Manent va tan enrere és perquè el poema carnerià, per començar, pertany a un context certament molt propici a les comparacions amb de la Mare: un recull que, com és sabut, s’intitula amb la traducció d’un títol de W.B. Yeats (*The Wind among the Reeds*), poeta que, com de la Mare, és considerat pels crítics anglesos de finals dels anys 20 i principis dels 30 com a neoromàntic. Per si això fos poc, en el llibre de Carner es poden rastrejar altres influències angleses, entre les quals destaquen els ressons de *The Rime of the Ancient Mariner* en «El salt de la mar». A més, la balada de Carner citada per Manent és un poema en què, com en els de de la Mare, el sentit ve donat per les repeticions, la sonoritat i l’evocació de significats tradicionals dels mots usats, tres característiques essencials de la poesia de Manent que podem trobar a «Diuen: la mar és trista...»:42

Diuen: la mar és trista. Quin trepig  
fa cada onada, quan s’esberla!  
I veig una mar trista, però, al mig,  
tu, com una perla.

42. M. MANENT, *L’Ombra...*, p. 13. Primera edició d’aquest poema a *La Revista*, [s. n.], gener-desembre de 1926, p. 42.



Diuen: la terra és trista. Quin trepig  
fa cada fulla! Mig no gosa.  
I veig la terra trista, però, al mig,  
tu, com una rosa.

El poema es construeix a partir de la repetició de paraules i sons iguals en estructures paral·leles. Aquest procediment fa que s'associïn la mar amb la terra, l'onada amb la fulla, i la perla amb la rosa; però més enllà d'això, per virtut de la rima consonant (tan peculiar en ambdós casos: només hi ha set paraules –més la conjugació de tres verbs poc freqüents– en català, que puguin fer rima consonant amb «erla», de la mateixa manera que la majoria de paraules que en català acaben amb «-osa» ho fan amb o tancada i no oberta com en el cas de «rosa» i «gosa») també queden associades «perla» amb «esberla» i «rosa» amb «gosa». D'aquesta manera, el poema teixeix una xarxa de relació de mots més enllà de l'estricta sintaxi i semàntica i això comporta una sèrie de significacions diverses que resolten les tensions que s'hi plantegen. Però anem per parts i comencem per la perla i la rosa. Es tracta de dos elements que s'individualitzen respecte del seu context (la mar i la terra) i s'objectiven des de la visió del jo en associar-les a un «tu» també, doncs, objectivat.<sup>43</sup> Per tradició la perla i la rosa són elements associats a l'estimada del jo poètic, de manera que el poema, sense especificar mai qui és el tu, provoca en la ment del lector la identificació d'aquest amb una dama. Ara bé, aquesta estimada s'ha creat a partir de la tradició poètica i no a partir de la realitat ni del que estrictament diu el poema, així que és una entitat existent només en virtut del llenguatge i les seves associacions (és a dir, en virtut de la poesia). A més, a això hi hem d'afegir que aquesta estimada és associada: a) a la rosa, que, en la poesia dels anys 20-30, tendeix a aparèixer descrita en el moment de la desclosa com a «símbol de les possibilitats latents de la paraula que el poeta ha de desenvolupar»;<sup>44</sup> i b) a la perla en la mar, que té la possibilitat de simbolitzar el mateix si pensem en com es fan les perles a través d'un lent procés durant el qual un nucli inicial es va recobrint amb capes de secrecions. Veiem, doncs, com en aquesta poesia es produeix un desplaçament del referent tradicional del «tu»: sense que aquest deixi d'evocar l'estimada del jo poètic, evoca també la mateixa poesia, l'element en creació constant del món, en desclosa constant d'un secret que trenca la tristesa de la mar i la terra perquè evidència que es tracta d'una tristesa fixada i immòbil, imposada pels altres («Diuen: la mar és trista»), mentre que la visió personal del jo («i veig»), després de mitjancers, pot evidenciar que hi ha elements no fixats, no immòbils, en desclosió d'un

43. I una de les tensions en què se centra el poema és la tensió subjecte-objecte i en com el subjecte es crea en relació amb l'objecte lingüístic, aspecte que ja hem vist com apareixia en *La collita...*

44. J.M. BALAGUER, «Introducció», dins B. ROSSELLÓ-PÒRCEL, *Imitació del foc*, Barcelona: Edicions 62, 1991, p. 5-60 (p. 34-35).

secret que va més enllà d'aquesta tristesa. I si deduïm que la rosa i la perla en aquest poema estan en creació i ni plenament florida la rosa ni acabada la perla, és per l'associació que provoca la rima: a la primera estrofa, sintàcticament, s'esberla l'onada, però per associacions de rima s'esberla també la perla que, com l'onada, s'ha de tornar a crear i està així en creació constant; i, a la segona estrofa, sintàcticament, mig no gosa la fulla, però per associacions sonores mig no gosa la rosa que, per tant, mig gosa i mig no gosa, mig es desclou i mig no: és en procés de fer-ho. I si associem per paral·lelisme sintàctic l'onada i la fulla, obtenim que també la fulla s'esberla i l'onada mig no gosa i, en conseqüència, tots els significats que això provoca.

Ens trobem així davant d'una rosa que té al darrere les de Guillén, Juan Ramón Jiménez, Ribera o Rilke<sup>45</sup> i que, sens dubte, és al darrere de la rosa «indecisa, rara, nova» de Rosselló-Pòrcel<sup>46</sup> que, gairebé com la de Manent, «no troba l'aire, no gosa».<sup>47</sup> I la cosa no queda aquí, sinó que Manent s'hi torna i en l'únic article que va escriure el 1939, «Notes sobre *Imitació del foc*»,<sup>48</sup> explica qüestions i referents clau del poema propi en llegir el de Rosselló-Pòrcel: «Un dels poemes més representatius de la sèrie alada i lliure és, potser, el que comença “indecisa, rara, nova...”». En aquest poema Rosselló-Pòrcel conjuga les dues maneres dels poetes que volen expressar la intimitat de les coses: l'intent d'imaginar-les en elles mateixes, sense posar en joc cap imatge relativa a la figura o a l'ànima humana, i el procediment de la faula i el mite, el camí de la poesia de Blake, on flors, verms i núvols parlen i es mouen a l'estil dels homes. Rilke imaginava la rosa allunyant-se de nosaltres *amb tots els seus pètals*; expressió feliç, que eleva aquella flor a la categoria de símbol de la vida autònoma i secreta de les coses, com hostil i closa al nostre esguard. Rosselló-Pòrcel evoca també la rosa en el seu món, cenyida del propi misteri. Quin poeta ha explicat millor la seva vida fràgil, el desplegament indecís de la tènue pompa?»<sup>49</sup>

Fins aquí hem tractat dues de les qüestions que el segle XX hereta del romanticisme: el mite de la infantesa i l'ús de formes de poesia popular lligades a una dicció poètica senzilla. A la tercera qüestió que hem anunciat, el tractament del tema del somni, ens hi porta l'altre poeta que Manent ha relacionat amb de la Mare,

45. *Ibidem*.

46. Recordem que els dos poetes es conegueren i que Rosselló-Pòrcel admirava la poesia de Manent, el llibre de *Versions de l'anglès* del qual s'edità per iniciativa del mallorquí, tal com s'explica a M. MANENT, *Dietaris*, Barcelona: Edicions 62-Diputació de Barcelona, 2000, p. 186.

47. B. ROSSELLÓ-PÒRCEL, *Imitació del foc*, p. 94-95.

48. No fou publicat fins al 1946 a *Ariel*, núm. 1, maig de 1946, p. 6-8, reproduït a *Poesia, llenguatge, forma*, Barcelona: Edicions 62, 1973, p. 145-147.

49. Les associacions tampoc es queden aquí: en aquest fragment Manent evoca aspectes de la poesia de Blake presents tant en *El llibre de Thel* (pel que fa al «procediment de la faula i el mite») com a «La rosa malalta» (representatiu de la primera manera que esmenta), que són els dos poemes que tradueix a *L'Ombra...*; i, pel que fa a Rilke, la imatge de la rosa que en cita aquí Manent és exactament la mateixa que la que dóna del tu poètic a «Cançó nocturna» (inclos també a *L'Ombra...*) que, per tant, com el tu poètic de «Diuen: la mar és trista», pot associar-se a una rosa.

Tomàs Garcés.<sup>50</sup> En el tractament que Garcés fa d'aquest tema gairebé no canvia els preceptes que han quedat com a més típics del romanticisme. Així, a *El somni*, llibre ressenyat per Manent,<sup>51</sup> el somni apareix com una visió «fugitiva» capaç d'incidir en la realitat de la vetlla perquè hi perdura tot transformant-la.<sup>52</sup> El mateix Garcés indicà que aquest és el sentit que cal donar a l'ús del somni en el llibre: «La metàfora, talment el somni, és una deformació. Amb ella recreem l'objecte; l'acostem al nostre desig o l'ornem amb el record. [...] Em sembla veure en els meus primers llibres aquest somni elemental que transfigura el món. Una visió idíl·lica, sovint enyorívola, hi basteix els seus mites. Són somni en el sentit en què ho és, per exemple, l'enlluernament d'un infant.»<sup>53</sup>

Observeu que, a més, a la manera romàntica, Garcés vincula somni i infantesa (i d'aquí que a *El somni* hi hagi un poema com «Joc d'infant»), ja que ambdós comporten una percepció transformada de la realitat, a manera de visió.

Ara, la comparació entre aquest concepte de somni que mou Garcés i el que té Manent, ens pot aclarir moltes coses. Perquè Manent també associa fins a cert punt somni i infantesa, i també fins a cert punt ho treu del romanticisme, però la seva associació és més complexa que la que fa Garcés. Ja hem vist com el poema «Sentint per primera vegada l'olor dels til·lers florits» vehiculava, renovat i sense ni tan sols fer-ho explícit, el concepte romàntic d'infantesa a partir d'un estat de consciència. Doncs un estat de consciència semblant apareix en el moment del somni. És per això que a *L'Ombra...*, el primer cop que s'al·ludeix al somni es fa a través del terme *son* en comptes del terme *somni*:

Tristesa perfumada, rossinyol de la nit:  
amb sospirs, al meu son vas fent una corona.  
El coixí feia olor de taronger florit,  
oh rossinyol, colgat d'estrelles i d'aromes!<sup>54</sup>

Probablement Manent extreu aquest concepte de la poesia de Keats, concretament del poema «Sleep and Poetry»,<sup>55</sup> en el qual el jo poètic comença dirigint-se al

50. Una relació, de nou, no gratuïta si tenim en compte que Garcés va publicar traduccions de de la Mare; vegeu «Cinc poesies de Walter de la Mare», traducció de Tomàs Garcés, *La Publicitat*, 24-4-1932, p. 6.

51. De manera molt significativa respecte del que s'acaba de dir, en aquesta ressenya Manent deixa de banda completament el tema del somni per centrar-se en allò que l'interessa més d'aquest poeta, la dicció senzilla. Vegeu M. MANENT, «Tomàs Garcés: *El Somni*», *La Nova Revista*, núm. 3, març de 1927, p. 280-281, reproduït a M. MANENT, *Poesia...*, p. 136-138.

52. «Ai, que no mor la sentor de les roses / i duc als llavis el record d'un bes, / talment la pols daurada d'una ala fugitiva!», se'ns diu a «El somni»; i a «Canyar florit»: «¿serves encara la recordança / de l'esguard clar i el llavi ardent?»; i, encara, a «El rossinyol»: «Però el cant del rossinyol / és el diamant de l'alba». Observeu que els elements que Garcés posa en joc són els mateixos que hem vist en Manent (flaires, roses, records, rossinyol), però tenen un sentit diferent i s'usen de manera també diferent.

53. Presentació de *Paradís* publicada a *El Matí*, 3-3-1931; reproduïda a T. GARCÉS, *Poesia completa*, Barcelona: Columna, 1986, p. 115-117.

54. «L'Ombra», dins M. MANENT, *L'Ombra...*, p. 9.

55. J. KEATS, *The Poems*, p. 47-58.

son («Sleep») i estableix en aquest estat de consciència superior al pensament l'origen de la poesia amb uns versos, dos dels quals (indicats en cursiva a la citació següent) segurament ressonen en l'estrofa acabada de citar:

But what is higher beyond thought than thee [Sleep]?  
Fresher than berries of a mountain tree?  
More strange, more beautiful, more smooth, more regal,  
Than wings of swans, than doves, than dim-seen eagle?  
What is it? And to what shall I compare it?  
It has a glory, and nought else can share it:  
The thought thereof is awful, sweet, and holy,  
Chasing away all worldliness and folly:  
Coming sometimes like fearful claps of thunder;  
Or the low rumblings earth's regions under;  
And sometimes like a gentle whispering  
Of all the secrets of some wondrous thing  
That breathes about us in the vacant air;  
So that we look around with prying stare,  
Perhaps to see shapes of light, aerial limning;  
And catch soft floatings from a faint-heard hymning;  
*To see the laurel wreath, on high suspended,*  
*That is to crown our name when life is ended.*  
Sometimes it gives a glory to the voice,  
And from the heart up-springs, rejoice! rejoice!  
Sounds which will reach the Farmer of all things,  
And die away in ardent mutterings.

A més, aquí el son, com la poesia, fa fugir «all worldliness», idea que ja hem vist que proferien, juntament amb el mateix Keats, Shelley i Manent. És per això que tot el que hi ha de bo en el poema, Keats afirma que ve d'aquest estat en què la percepció del món és purificada i el jo coronat, de nou com en el poema de Manent:

yet I must not forget  
Sleep, quiet with his poppy coronet:  
For what there may be worthy in these rhymes  
I partly owe to him.

Una coronació provinent d'una llarga tradició literària que té el seu punt culminant en poesia moderna en Petrarca, *poeta laureate* al·ludit al final d'aquest poema de Keats i del sonet que Manent traduïa amb el títol «Picant, tumultuosa, la ventada... ». Així, l'estat de creació de la poesia es vincula a l'estat del son i a la coronació

d'aquest, rei i àrbitre del món que crea sorgit del món real, però del qual es distingeix per un procés d'essencialització.<sup>56</sup> Tot seguit, en el poema de Manent, en despertar el jo poètic, l'«Ombra» no serà negra com en el món real, sinó «daurada», i el jardí que era aromàtic amb un rossinyol és ara «de neu», estàtic, fixat, un món en què també a l'ombra –associada a la rosa, símbol, com hem vist, de la poesia i, alhora, del pas del temps– se li fixa la imatge («es glaçava un somriure entre sa boca lleu»), en oposició al procés dinàmic de creació de l'estat del son («vas fent una corona»):

Però, si em desvetllava, he vist que era de neu  
el jardí, i aquella Ombra hi venia daurada:  
i es glaçava un somriure entre sa boca lleu,  
com l'aigua de la nit dins una rosa amarga.

El son, doncs, és l'estat d'essencialització del món i el procés de creació a partir d'aquest mitjançant el llenguatge i la imaginació –eines gràcies al domini de les quals la poesia pot explicar la realitat amb més precisió que la percepció immediata. I, evidentment, si el son és l'estat de la poesia, la melangia i la tristesa hi han de quedar associades, ja que, com hem vist, en elles rau l'origen de la creació poètica:

Potser em fondrà la melangia,  
a punta d'alba, l'aire fi:  
però, així que la llum venia,  
m'he adormit pel camí.<sup>57</sup>

Tenint això en compte i el que s'ha vist en comentar «Diuen: la mar és trista», sembla evident d'on sorgeixen les dames estimades de la poesia de Manent si se'ns diu que «Ets eixida del son com del mar»:<sup>58</sup> de la mateixa zona que les de la poesia de Carner quan ens avisa que «Vora la mar és nada l'estimada»<sup>59</sup> o quan les crea ell mateix a partir del llenguatge poètic desitjant que siguin allò que no són.<sup>60</sup> És el fet de centrar la poesia en aquest espai que no es correspon a la realitat el que, com veurem tot seguit, porta els poetes anglesos dels anys 30 a criticar el romanticisme i la seva herència. Però per Manent resulta obvi que aquest espai té relació amb la realitat, ja que deriva d'aquesta, la conté i, en certa manera, la reproduïx. I és que Manent s'adona i explicita la tensió que es produeix entre el producte del son, els somnis i els poe-

56. D'aquesta manera en la poesia de Manent queden assimilades la lliçó romàntica i la noucentista, passades per Riba i, és clar, el propi filtre.

57. «Camins», dins *Ibidem*, p. 25.

58. «Mati», dins *Ibidem*, p. 29.

59. J. CARNER, *La paraula en el vent*, Barcelona: Edicions 62, 1988, p. 25.

60. Vegeu «Plany», dins *Ibidem*, p. 28. En relació amb això, doncs, s'han citat aquests dos poemes de Carner, ambdós de *La paraula en el vent*, un llibre ple de referències a la poesia del Yeats considerat més neoromàntic.

mes, i la realitat. El procés de creació descrit en termes dinàmics a «L'Ombra» té com a resultat –ja en la segona estrofa d'aquest mateix poema, com s'acaba de veure– quelcom fix i immòbil, oposat, doncs, a certes característiques de la realitat i del procés de creació. D'aquí, si seguim amb les dames de *L'Ombra...*, la dualitat de la «Noia russa al Montseny», que si té «els ulls grisos de somnis» és, com el poeta, un «rossinyol trist»; i si «fugies, rient, pel camí» és, com la vida, una «tòrtora salvatge». Els somnis/poemes contenen una imatge del món, en són un reflex que no pot incloure la vida en allò que té de contingent i mòbil i per això Manent defensa que així ha de ser la poesia (una ombra daurada, és a dir, un reflex incomplet, però perdurable i valuós); accepta la paradoxa que no veu com a contradictòria perquè, en definitiva, aquest reflex del món el conté en essència, tant com la petxina conté i reproduceix el so de la mar. Per això, com succeeix a «Albada», «És trist, nit amarga, el meu somni: / no hi cremen les roses d'argent» (és a dir, que no hi ha lloc per la vida, el canvi, la flama, el foc; «era de neu / el jardí»), «Però l'alba pura s'inclina / i et deixen vora el meu neguit / oh blanca, olorosa Petxina!, / les platges de la nit»: amb aquest objecte «la mar» surt de la mutabilitat a què la sotmet el «vent» i heus ací que, al cap i a la fi, el resultat fix de la nit, del son, de la poesia (el llibre que el lector té entre les mans), és un consol perquè no es contradiu amb la realitat, sinó que n'és un element més que ens revela allò que té d'immutable (des del funcionament dels mecanismes interns del llenguatge en relació a l'experiència fins a qüestions evidents tractant-se d'un poeta catòlic) calmant el neguit de viure. Una altra representació de la poesia en l'obra de Manent, doncs, és una «Pexina» fàcilment associable a la conquilla de «Vora la mar és nada» –que servia precisament per demanar un llenguatge poètic acostat a la simplicitat i la senzillesa de la llengua quotidiana, com el que Manent aprèn del príncep dels poetes i el romanticisme– i que retrobarem en la «Nota preliminar» a *La ciutat del Temps* on, de nou s'associa a aromes, records, secrets i aquest tipus de llenguatge poètic carnerià:

En tot cas, el poeta, més que cap altre artista de la paraula, manipula els mots amb delícia o amb ira; sap que el llenguatge és alhora una matèria difícil, hostil de vegades, afadida per l'ús, i un instrument de possibilitats prodigioses. Viu, és ben cert, al centre de la contínua tensió que es produeix entre l'estructura musical i l'estructura de la llengua parlada. Com Rabelais, veu el color dels mots –d'atzur, daurats, grisos–, n'assaborix «l'articulació delectable» i li plau d'escoltar els sons de la llengua en els versos nous, com qui s'acosta a l'orella una petxina cercant-ne la remor vaga i secreta. Visions, perfums, enigmàtics auguris i records insondables són així salvats en el fluir dels dies.<sup>61</sup>

Mots que, d'altra banda, semblen suggerits per un poema de Wordsworth, fet que deixa ben clar que la petxina deriva del romanticisme anglès i de la seva actualització contemporània, ja que es tracta d'un poema que Walter de la Mare reprenia com a obertura del seu llibre *Early One Morning in the Spring*:<sup>62</sup>

61. M. MANENT, «Nota preliminar» a *La ciutat del Temps*, Barcelona: J. Pedreira, 1961, p. 13-18.

62. W. DE LA MARE, *Early One Morning in the Spring*, Londres: Faber & Faber, 1935, p. [sense numerar].

I have seen  
 A curious child, who dwelt upon a tract  
 Of inland ground, applying to his ear  
 The convulsions of a smooth-lipped shell;  
 To which, in silence hushed, his very soul  
 Listened intensely; and his countenance soon  
 Brightened with joy; for from within were heard  
 Murmurings...

Així, en la poesia de Manent el son és pres com un estat especial de recreació de la realitat que en revela certs aspectes perquè la conté en essència, però no es pren directament l'experiència del somni o la visió com a revelació que, deslligada de la realitat, ve a parlar d'aquesta i per això, després, hi perdura –actitud més pròpiament romàntica i més propera a Garcés–; sí que, en canvi, la idea de Manent s'acosta més al somni vist com a continuïtat del món de la vetlla tant o més real que aquest, actitud present en l'obra de Yeats, segons indica el mateix Manent<sup>63</sup> que, a més, la relaciona amb la idea que del somni professa el surrealisme per tal de defensar, un altre cop, el romanticisme com a origen de la literatura contemporània. De fet, Breton acceptà les arrels romàntiques de la seva teoria, la qual també deriva d'aquest mateix indret el seu concepte d'infantesa.<sup>64</sup> Tanmateix, hi ha una diferència clau entre els poetes considerats neoromàntics (Yeats i de la Mare) i el moviment surrealista; i és que el darrer es val de la ciència –la psicoanàlisi– per tal d'adaptar l'art a la nova societat sorgida de la revolució industrial. Res més lluny de les intencions de Yeats (que se serveix de l'esoterisme tal com mostren les dues versions d'*A Vision*) o de de la Mare, que en un dels seus poemes critica explícitament el surrealisme i l'excés de confiança en la ciència que ha patit el món contemporani –idea molt en la línia de les que expressa Manent en els seus articles.<sup>65</sup>

Amb W.B. Yeats ens trobem davant d'un poeta que concentra totes les qüestions vistes fins aquí: clarament continuador de l'estètica romàntica, la seva poesia fou una de les claus del naixement del nacionalisme irlandès perquè es basa en la imaginació popular, que trasllada al terreny de la poesia culta sovint en forma de balades i cançons. Tanmateix, tot plegat, Yeats ho assimila passat pel simbolisme francès i actualitzat per al segle XX, com hem vist que feia Manent, que, per tant, no és d'es-

63. M. MANENT, «Poemes de W.B. Yeats», *Revista de Poesia*, I: núm. 3-4, maig-juliol de 1925, p. 168-170.

64. A. BRETON, «Manifeste du surréalisme» (1924) i «Second manifeste du surréalisme» (1929), reproduïts a A. BRETON, *Manifestes du surréalisme*, París: Gallimard, 1985, p. 7-60 i p. 61-137. Pel que fa a les dues qüestions que s'acaben d'esmentar, vegeu-ne les p. 52 i 102.

65. Vegeu «Dreams» dins W. DE LA MARE, *The Fleeting and Other Poems*, reproduït a *The Complete Poems of Walter de la Mare*, Londres: Faber and Faber, 1969, p. 347-353. Manent traduirà una ressenya d'aquest llibre apareguda a *The Dublin Magazine* a RALPH [M. MANENT], «Walter de la Mare», *La Veu...*, 16-2-1934, p. 7. També ressenyà *A Vision* de Yeats a «W. B. Yeats. *Vision*. (MacMillan)», *Revista de Catalunya*, 86, maig de 1938, p. 151-152, reproduït a M. MANENT, *Crítica...*, p. 73-76.

tranyar que aprengué del poeta irlandès que va escriure poemes tan propers als seus com aquesta «A Drinking Song»:

Wine comes in at the mouth  
And love comes in at the eye;  
That's all we shall know for truth  
Before we grow old and die.  
I lift the glass to my mouth,  
I look at you, and sigh.<sup>66</sup>

Una cançó on trobem la mateixa dicció poètica que Manent aporta a la poesia catalana amb *L'Ombra...* (de fet, ja amb *L'aire daurat*) i que funciona com «Diuen: la mar és trista...»: simplificació i reducció d'elements simbòlics que evocuen una sèrie de significats tradicionals (aquí el vi i l'amor; en el poema de Manent, la rosa i la perla) i que es col·loquen en estructures paral·leles que en potencien la significació per un procés d'associació; un tu poètic no especificat i que evoca les dames estimades de les cançons amoroses tradicionals; l'associació de poesia, bellesa i veritat en uns versos que recorden els dos finals de l'«Oda a una urna grega» de Keats;<sup>67</sup> etc. Però com en el cas de Blake (sobre el qual, per cert, Yeats va escriure un estudi), al costat d'aquest Yeats n'hi ha un altre de complex i filosòfic que, també com en el cas de Blake, no és el que interessa més a Manent.<sup>68</sup>

Fins aquí hem vist com del romanticisme arriben a la poesia del segle XX una sèrie d'aspectes, convenientment adaptats als nous temps, dels quals Manent se sent hereu i que, per tant, el duen a interpretar aquell període de la història de la literatura com l'origen de la modernitat. Això fa que consideri plenament moderns altres poetes del segle XX que també se senten lligats a tal herència –Yeats i de la Mare. Aquesta és una qüestió clau per entendre la posició de Manent com a crític davant de les interpretacions de la història de la literatura que, sobretot als anys 30, consideren el romanticisme com un moviment obsolet del qual cal alliberar-se per escriure plenament d'acord amb l'època contemporània. Aquestes interpretacions també consideren desfasats molts dels aspectes de la poesia de Yeats i de la Mare, idea contra la qual es posicionarà Manent defensant, a més, que algunes de les característiques de l'obra dels poetes que adopten les noves actituds deriven del romanticisme.

Aquest episodi de la història de la literatura anglesa comença amb la revisió a què T.S. Eliot sotmet la pròpia tradició poètica. La visió que d'aquesta es donava fins llavors era deutora de la que partidistament n'havia fet Wordsworth per tal de justificar el seu experiment lingüístic. Pel romàntic, la tradició anglesa havia estat

66. W.B. YEATS, *The Green Helmet and Other Poems* (1910); reproduït a *The Variorum Edition of the Poems of W.B. Yeats*, Nova York: Macmillan, 1965, p. 253-268 (p. 261).

67. J. KEATS, *Sonets i odes*, p. 61-63.

68. Vegeu M. MANENT, «Poemes de W.B. Yeats».



mancada d'autèntica poesia des de Milton i renaixia amb la pròpia obra. Un cop ben entrat el segle XIX, el crític anglès més influent fins al XX, Matthew Arnold, com a conseqüència de la seva admiració per Wordsworth, accepta aquesta lectura de la tradició i fa que es mantingui en els cenacles literaris. Tanmateix, un cop arribem al segle XX, això comença a canviar, i qui ho capgira del tot és T.S. Eliot. Per ell, els poetes que cal reivindicar són els metafísics del XVII, especialment John Donne, perquè la seva poesia és la que està més en sintonia amb la que hauria de ser una poesia adequada als nous temps.<sup>69</sup> A partir dels articles en què Eliot expressa aquestes idees, comença a haver-hi canvis en la manera com molts poetes i crítics veuen la història de la literatura anglesa i es formaran dos corrents oposats: el dels que s'apunten a la revaloració iniciada per Eliot i el dels que no. Com a exemple del primer bàndol, només cal recordar les diatribes contra els romàntics que William Empson va col·locar a *Seven Types of Ambiguity*,<sup>70</sup> i com a exemple del segon tenim, és clar, un gran hereu de la tradició romàntica: Herbert Read. Aquest darrer escrivia, en un llibre que Manent també ressenyà,<sup>71</sup> una lectura de la tradició anglesa que és la que ve del romanticisme –si bé hi introdueix algun petit canvi–<sup>72</sup> i contra la qual, per descomptat, Eliot va reaccionar: «There is a view of English poetry, already of some antiquity, which considers the main line of English poetry from Milton to Wordsworth, or from perhaps even before Milton, as an unfortunate interlude during which the English muse was, if not beside herself, at least not in possession of her faculties. I am sorry to find this view, which was Wordsworth's own, re-stated and confirmed by Mr. Herbert Read.»<sup>73</sup>

Manent és testimoni d'aquest debat i se'n fa ressò, tot i que de manera molt general: mai el presenta com un debat perquè admirava tant Eliot com Read (i si al segon li dedica les *Notes sobre literatura estrangera*, al primer, les *Versions de l'anglès*) i perquè, de fet, la seva crítica deixa ben clar que tenir una consideració positiva d'un Shelley no exclou tenir-la també d'un Donne i que, al cap i a la fi, tots els clàssics permeten una lectura contemporània que els actualitzi i n'extregui possibles lliçons per a la poesia del moment. Això darrer, tanmateix, es converteix en un petit punt de desacord amb T.S. Eliot, amb qui tampoc compartirà les diatribes que aquest dirigeix contra Shelley perquè Manent, ja ho hem vist, es permet llegir-lo com a poeta pur i això, és clar, l'actualitza i fa que se separi la seva poesia de les

69. Vegeu T.S. ELIOT, «The Metaphysical Poets» (1921), recollit a T.S. ELIOT, *Selected Essays*, Londres: Faber and Faber, 1951, p. 281-291. *L'Amic de les Arts* (núm. 17, agost de 1927, p. 65-66) publicà una traducció sense signar –atribuïda a M. Manent per A. Manent i M. Batalla– de fragments de les reflexions que en aquesta època féu Eliot sobre els metafísics.

70. Vegeu W. EMPSON, *Seven Types of Ambiguity*, Harmondsworth: Penguin, 1995, p. 39-40. Manent va ressenyar aquest llibre a RALPH [M. MANENT], «L'ambigüitat en poesia», *La Veu...*, 7-9-1933, p. 6, reproduït a M. MANENT, *Notes...*, p. 122-123.

71. RALPH [M. MANENT], «Sobre la forma poètica», *La Veu...*, 28-6-1933, p. 18, reproduït a M. MANENT *Notes...*, p. 117-119.

72. Vegeu H. READ, *Form in Modern Poetry*, Londres: Sheed & Ward, 1932, p. 41.

73. T.S. ELIOT, «Wordsworth and Coleridge» (1932), reproduït a T.S. ELIOT, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Londres: Faber and Faber, 1964, p. 67-85.

seves idees, cosa que Eliot –a qui tampoc agradaven les idees de Shelley– considerava massa difícil de fer.<sup>74</sup>

Arribats els anys 30, entren en aquesta revaloració F. R. Leavis i la generació de poetes comunistes (Auden, Spender, Lewis). També aquests, tot i que amb arguments propis, rebutjaren la tradició romàntica i la seva pervivència en la poesia victoriana del XIX i la de les primeres dècades del XX. Manent ho explica extensament el 1934 al seu famós article «Darreres tendències de la poesia anglesa»<sup>75</sup> que, tal com es publica a la *Revista de Catalunya*, s'obre amb unes paraules que són tot un programa i resumeixen a la perfecció el seu pensament literari: l'art es construeix a partir de la tradició, encara que sigui del rebuig d'aquesta, fet que n'implica una certa acceptació: «Un passat pròxim ombreja, malgrat tot, el moviment poètic anglès d'avui. Tot i la rebel·lió de les joves escoles, oposades al romanticisme que les ha precedides, tot i llur tendència social favorable en molts casos al proletarisme revolucionari, hi ha punts de contacte evidents entre les noves i les velles escoles. Les tendències, amb relació positiva o negativa, s'enllacen a través del temps i dels dogmes literaris».

Manent està apuntant al que serà la conclusió de l'article: que tant rebuig del romanticisme implica un deute envers aquest, com a mínim pel sol fet d'haver-lo de tenir en compte d'una manera tan inevitable; però és que, a més, dóna exemples de característiques d'aquestes darreres tendències que deriven directament dels romàntics. Així, tot i fer-se ressò del fet que poetes com Auden o Spender critiquen aspectes de la poesia derivats del romanticisme com l'ús del mite de la infantesa o el tema del somni –que veuen com una via de fugida de la realitat–, Manent els retreu que, al cap i a la fi, en la seva rebel·lió contra la situació social present i la seva confiança en el futur són uns ben dignes fills d'aquell moviment<sup>76</sup> que, al capdavall, va tenir una de les seves bases en aquesta actitud de revolta contra la situació social del seu temps. Per això, Manent també rebutja l'acusació d'«escapistes» que es fa als romàntics i cinquanta anys més tard encara el trobarem defensant Keats d'aquestes i mostrant-lo com a home tan compromès amb la seva realitat que podria, gairebé, ser considerat precedent de la generació dels anys 30: «Malgrat el seu escapisme, Keats no oblida pas els problemes i les sofrències. [...] la poesia de Keats mostrà la seva preocupació per la trista sort dels qui treballen “en mines, entre torxes, i en sorolloses fàbriques”. Ell, que, com molts d'altres poetes, no menyspreà la fama, escriví que, si li haguessin ofert una coronació a la manera petrarquesca, l'hauria rebutjada “pensant que les dones tenen càncer i pensant en la seva pròpia mort”».<sup>77</sup>

74. T.S. ELIOT, «Shelley and Keats» (1933); reproduït a T.S. ELIOT, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, p. 87-102.

75. *Revista de Catalunya*, núm. 79, juny de 1934, p. 195-220, reproduït a M. MANENT, *Notes...*, p. 188-209.

76. Fins i tot, per ressenyar el llibre d'Auden i MacNiece *Letters from Iceland*, Manent parteix d'una ressenya que qualifica aquests nous poetes de representants del «romanticisme del segle XX» (M. MANENT, «W.H. Auden i Louis MacNiece. *Letters from Iceland*», *Revista de Catalunya*, núm. 84, març de 1938, p. 457-458, reproduït a M. MANENT, *Llibres d'ara i d'antany*, Barcelona: Edicions 62, p. 182-184).

77. M. MANENT, «Pròleg», a *Poemes de John Keats*, p. 7-23.