DEL *LLIBRE D'AMIC* ALS *CANTS D'ABELONE*

Nur ein Gebot gilt dir: sein rein
Nietzsche

Els *Cants d'Abelone* són el correlat objectiu verbal[1] d'una experiència, com ho és el *Llibre d'amic*, amb el qual els *Cants* componen un díptic formal i semàntic.

El caràcter de díptic em fou indicat per Jordi Sarrate i corroborat per Vinyoli. Estructuralment és evident. Són, per a cadascun dels dos llibres, 15 poemes precedits d'una poesia, és a dir, d'un altre poema destinat a informar poèticament de la unitat de la resta: la forma individual que hi prendrà cada poema serà la d'un Liebeslied, una cançó d'amor.[2]

També fan díptic semàntic ament, però les diferències que s'hi veuen de seguida són cabdals en llurs superfícies i en llurs fondàries. El desig d'un lector de versos que estima l'home que els ha fets pot convertir-se en un impuls, sentit com a deure, a revelar i precisar aquelles diferències anecdòticament, a dir, anecdòticament, que Vinyoli ha passat d'un llibre d'amor a un llibre d'Amor, a provar i demostrar, per exemple, que el *Llibre d'amic* té per espai musical l'espai de l'amic i l'amiga, mentre que els *Cants d'Abelone* van més enllà de l'amada, que tocant el fons de tot, la diferència consisteix a haver mudat la direcció de la intencionalitat existencial poètica perquè ha mudat, aprofundit o transcendit la intencionalitat existencial amorosa.

Però això va tan unit a l'experiència personal intransferible, que el lector ha d'abstenir-se del molt i avenir-se al poc. És un principi vinyolià, probablement d'origen immediat ribià, que la vida és llarga i l'art curt. És un principi sabut de tothom, perquè es pesca fàcilment del mar de les confusions literàries amb l'ham de la intuïció natural. La importància d'un tal principi no ve d'haver-lo percebut, sinó, després de percebut, d'haver-lo formulat amb claredat i a tot risc haver-lo girat contra el vell principi retòric que deia i encara diu que la vida és curta i l'art llarg. Fer triomfar en una literatura activa aquell principi és fer triomfar en l'*acció* d'escriure la sinceritat més difícil de totes les sinceritats humanes, la sinceritat amb si mateix, i fer persistir humilment, fins a la fi,

l'intent de transferir aquella grandesa d'esperit primordial a l'*acte* de l'escriptura: crit escrit. L'assumpció que de la sinceritat d'esperit ha fet Vinyoli és una assumpció que pertany al món de la seva experiència, no al món dels aprenentatges fets sense dolor i amb impunitat pública.

Per això goso repetir amb Feliu Formosa que «l'obra de Vinyoli resulta, dins la poesia catalana actual, l'exemple més contundent i sense parió d'una poesia de l'experiència –en termes rilkeans».[3] És «l'experiència profunda», en mot original rilkià l'*Erlebnis* de què parla Vinyoli en el pròleg a *El callat*. Inherent a l'experiència és el «descobriment» actiu i allò que de commoció intel.lectualment i instintivament passiva comporta el «descobriment»– si m'és permès de dir-ho a tanta de distància secular, amb el «descobriment» hi va aquell *thambos* o estupor davant la *physis* que Aristòtil posava a l'origen de la filosofia (d'aquella filosofia que en bona part era escrita en vers, per no dir que hi era pensada). Vinyoli es fa anar pel món de la poesia amb un *thambos* perpètu, davant la natura física en general i davant la natura humana en particular i, per aquesta, davant una natura «metafísica» concebuda i sentida com a insondable, que tanmateix sondeja, estremint-s'hi sencer, incansablement. El manament de Nietzsche, que Vinyoli converteix en slogan seu[4], *sigues pur*, n'és la condició ètica, situada al centre del comportament líric més íntim. Termes, els de la poesia de l'experiència, que, per l'efusió de si mateix, segons la definició que de l'amor féu Agustí d'Hipona, Vinyoli ha clarificat i exemplificat de Catalunya estant per a tothom a qui hagi estat concedit el do de llegir-lo tranquil. Ho diem així, no solament perquè ha integrat els conceptes instrumentals ribians, fonamentals a partir de les *Elegies de Bierville*, del «risc» i de «la gran aventura de la salvació», sinó també perquè s'ha integrat a si mateix en aquella determinada maduració general del llenguatge poètic català dels anys postsimbolistes[5] que li ha permès d'«intuir», com diu ell, la possibilitat del «cant líric essencial».

És dins aquest espai existencial del llenguatge que se situa allò que hi ha de comú i allò que hi ha de diferent entre el *Llibre d'amic* i els *Cants d'Abelone*. Allò que hi ha de comú és l'experiència de l'amor; i això mateix és el que hi ha de diferent.

Les superfícies verbals vinyolianes, d'aspecte tan llis i tan sobri, de mots tan quotidians de vegades, brillen per dins. El lector no ha de projectar-hi cap altra claror que no sigui la dels ulls: que la claror

humana del lector vagi a trobar la claror humana de l'autor i veurà com la superfície de cada llibre es revela com a semblant dels llibres veïns i com a dissemblant. La superfície dels *Cants d'Abelone* és una superfície singularitzada i diferenciada del *Llibre d'amic* per una més gran abundància i una més gran intensificació dels símbols ancestrals, alguns dels quals brillen per primera vegada en l'obra de Vinyoli, com és ara el d'Orió o el de l'alosa, i clarifiquen, obscurs com són, la direcció profunda i ja quasi unificada del desig.

De l'un llibre a l'altre hi va un quart de segle. La meravella és que encara s'aliïn per fora –i doncs d'alguna manera també molt per dins–, que es confabulin, per dir-ho literàriament, a fer dels dos aspectes de l'amor humà un sol amor, l'original, que és també el final. Per això i perquè tot es funda en l'experiència de la interioritat, es podria sostenir sense gaire marge d'error possible que els *Cants* són el correlat poètic del *Llibre*. Dit en uns termes sagrats que la humilitat de Vinyoli no sabria admetre, el *Llibre* s'ha transformat en *Himne* –el *llibre* ha esdevingut *cant*.

Tenint en compte les mitges fondàries vitals, el *Llibre d'amic* és la manifestació d'allò que va més enllà de la simple experiència dels sentits: és la voluntat d'atényer poèticament una ànima amb l'ànima. D'on la necessitat d'expressar mitjançant uns significats adequats, que corresponguin al pur anhel d'existir com a ésser amorós, *allò que no sabem què és*. Justament perquè aquest anhel és comú als humans, si més no a dos humans, la comunicació s'advera possible; justament perquè la necessitat d'expressar-se és la necessitat d'expressar concretament *allò que no sabem què és* (i que a nivell purament racional pot molt ben ser el general), la comunicació vinyoliana és una comunicació misteriosa del misteri i, si no m'erro, la mateixa substància poètica la converteix, a desgrat o a grat de l'autor, en un convit a participar del misteri com a misteri (no a dilucidar-lo). Es tracta d'uns poemes que corresponen, des de la banda de la poesia, al sentiment de l'absolut amorós de la vida, en el ben entès que la correspondència entre poesia i vida és una correspondència possible pel que hi ha de comú vital i poètic entre la vida quotidiana i unes determinades accions del parlar deliberadament privilegiades com a poètiques.

Això és el que hi ha també en els *Cants d'Abelone*, però els *Cants* van més lluny i més endins. Formalment s'aparenten. Semàntic ament, vénen del mateix fons. La direcció que prenen és la mateixa. Però, per començar, els *Cants* no són cap rèplica al

Llibre, com podria semblar en un primer cop d'ull al títol. L'*amiga* no replica a l'*amic*. No és pas l'amiga qui s'ha transformat en Abelone. Ni tampoc exactament aquell *amic*, sinó les fondàries insondables de l'amic. Abelone és el poeta i la veu que el poeta Vinyoli presta a aquesta figura de Rilke és la veu en cant humà absolut, deslligat i relligat en peça d'art per l'art, que, *potser*, es correspon, batec per batec amb *allò que no sabem què és*, ni si és cosa ni si és algú, però que és i que sentim d'alguna manera que és cant absolutament absolut. ¿És allò de «la ignota meravella / que a la vida ens aparella» i ja som a Maragall i amb ell a *l'oda infinita*? Vinyoli no parla de cap ocell d'ales immenses, sinó d'una alosa, no diu himne ni oda, sinó cant. Si tot el llibre és un Liebeslied ¿som més en un Rilke que en un Maragall o un Novalis? Podria ser. Però de certesa sobre la naturalesa d'aquests poemes només n'hi ha una: la veu d'Abelone és la veu de Vinyoli. En femení?

«Abelone tenia una cosa bona: cantava. És a dir, hi havia estones que cantava. Tenia a dintre una música ferma, impertorbable. Si és veritat que els àngels són mascles, llavors podríem dir que hi havia alguna cosa de masculí en la seva veu: una masculinitat radiant, celestial.»[6] Això s'assembla prou a l'androgínia reconeguda per Carlyle a tot poeta de qualitat. Cal celebrar que Vinyoli ens ho hagi demostrat apodícticament.

En aquest mateix paràgraf diu Malte que llavors no s'afigurava pas que «Abelone encara m'havia de descobrir altres cels». Quins cels? Malte recorda que «quan la noia, al vespre, cap al tard, arribava a la cambra, tenia la impressió d'estar tan cansada com els altres, però llavors, de cop i volta, s'acostava a la finestra i, si ho he entès bé, podia passar-se hores senceres dreta davant la nit, pensant com tot allò l'afectava». Aquesta atmosfera creada narrativament per Rilke esdevé en els *Cants* de Vinyoli una atmosfera d'essencialitat lírica. Vinyoli ens parla, anecdòticament, encara menys d'ell que Malte no ho fa d'Abelone. Per exemple, del text narratiu dels *Quaderns* de Rilke, n'emergeix, sembla[7], el falcó que el poeta català converteix en símbol de l'anhel humà; que no és una conversió mecànica de l'animal en una simple metàfora, sinó conversió en un veritable símbol, amb tot el que el símbol té de força aglutinadora dels sentits generals i enfosquidora dels sentits particulars, es descobreix justament per la comparança entre els dos textos: el de Rilke explica com la noia peix el falcó; el de Vinyoli no explica res, ni tan sols diu que la noia peix el falcó: és posant de

costat les dues tauletes que componen el díptic del *Llibre d'amic* i els *Cants d'Abelone* que ens adonem que aquella *amiga* ha pascut el falcó d'ara. L'amor peix l'Amor. «...i em vas convidar a tenir set», digué en el *Llibre d'amic* (III). Per això es pot dir que la dona del *Llibre* ha pascut l'Abelone dels *Cants*.

El procediment de convertir una figura literària en símbol d'una figura real pot procedir, directament o per reflex, dels mateixos *Quaderns*, on la figura literària de Bettine absorbeix la figura presentada com a real d'Abelone: «Quan llegeixo els fragments escollits [del llibre] no és clar si penso en Bettine o en Abelone. No, Bettine és qui de debò ha pres cos en mi. Abelone, la que vaig conèixer, fou com una preparació, i ara brota en Bettine com en l'ésser més propi i més inconscient.»[8] Sí, en pot venir, però només llibrescament. L'artifici cobreix en el cas de Vinyoli una altra absorció, la que hem qualificat més amunt com a transcendiment de la intencionalitat.

També ha despullat d'anècdotes el text dels *Quaderns* en què Abelone es posa a cantar. Remeto el lector a les pàgines dels *Quaderns* (Llovet, p.220 i ss.). Sense aquesta lectura no es comprendria el poder de lector que té Vinyoli. Potser una frase de l'Abelone rilkeana ho podria resumir tot: «Vull cantar de debò ... no perquè m'hi obliguin, ni pel què diran, sinó perquè *cal* que canti». La necessitat del cant fa el cant pur, «d'una sola peça, sense cap trencament, sense costures. Era una cançó alemanya, desconeguda. La cantava amb una simplicitat singular, com una cosa necessària.» Són les qualitats del cant que Vinyoli ha percaçat per als *Cants d'Abelone*: el cant de la necessitat.

Només la renúncia fa possible la necessitat. En qüestions d'amor potser això és més cert que el contrari. En versos de la *Primera elegia* de Rilke i segons la traducció de Vinyoli:

No se'ns faran aquest dolors vellíssims
a la fi més fecunds? No és hora que estimant
ens deslliurem de l'estimat i el resistim frements:
tal com la fletxa resisteix la corda, per, concentrada tota al salt,
ser més que ella mateixa? Car no és dat romandre enlloc.

En el *Quaderns de Malte* Rilke afegí, a l'indret on acaba Abelone i comença el Fill Pròdig, una nota d'enllaç definidora de l'amor que s'abranda: «Ser estimada vol dir ser consumida en la flama. Estimar

és fulgurar en un llum inesgotable. Ser estimat és passar; estimar és romandre».

Però més avall enceta les reflexions sobre el Fill Pròdig amb aquestes paraules que no tenen res de místic i sí molt de cruel: «Tindran treballs a convèncer-me que la història del fill pròdig no és la llegenda d'aquell que no volia ser estimat». Ja ho sé: Rilke s'explica després, però la negativitat continua. És una negativitat en la qual no va caure en cap dels seus versos Carles Riba perquè sabia en què consistia l'autonegació anomenada mística. És una altra cosa. I d'aquesta altra cosa ve Vinyoli. El fill pròdig ha estat substituït en Vinyoli per l'infant salvat a la ribera del temps, com entre joncs Moisès en el cistell (primer poema dels *Cants*). És la naixença nova per l'aigua. Ara, en aquest punt zero de l'esperit, la substància poètica és tan vinyoliana com fou ribiana en Riba. Les influències, allí on n'hi ha, són fluències vitals irreductibles.

Ho són, i de manera essencial, els símbols que més li serveixen per a afirmar el desfici com a característica de l'existència dels éssers, la joia com a fonament i com a expressió de l'home en el món, la conseqüent necessitat de la solidaritat amorosa, la correspondència de l'abisme humà amb l'abisme del desconegut... Orió, l'arbre d'aèries arrels, la crida, la vora secreta, els falcons i l'ocell invisible, l'obert, l'alosa, l'arbre de sang, la font viva, la cova, la veu del cant absolut, són símbols d'allò que el poeta ha concebut com a essencial a l'home que vol celebrar l'home. Aquest són els símbols què es van enllaçant al llarg del primers onze poemes. Com el *Llibre d'amic*, també els *Cants* comencen amb una immersió en el profund de l'amor, amb una mena de «naufragi» en l'altura; ve després l'exultació adolorida, la qual cedeix, finalment, davant de l'ignot. Així el poema 12, *de música em tornaré;* al 13, *desfeta en crits;* al 14, *cap al centre mateix de l'ésser;* al 15, *sol, cada batec es correspon potser amb alguna cosa.* El desig i l'estupor davant la força i la constància del desig són i es manifesten en l'intent de configurar-se en cant.

Tot això és dit de la vida existencial, però també tot això és poètica. Així acte d'escriure i acte de vida s'identifiquen. L'obert vinyolià és aquest creure que potser hi ha una simpatia universal de les coses i llençar-s'hi. Vinyoli s'ha llençat també poèticament a molt. I d'aquí ve la seva qualitat literària. El valor literari és un problema que sempre crema. Però com que la figura de Vinyoli continua patint d'un mal que sembla inguarible davant una majoria

ràpida i actualíssima, no em sé estar de plantejar-lo rapidíssimament. La qüestió és difícil de reduir a una fórmula, però també les fórmules són per a entendre'ns i no per a entendre-les. Els grans autors només són foscos en allò que correspon als punts foscos del món i de l'home. Per això llur foscor és tan impressionant, tant com és precisa i ben bastida la seva claredat d'encontorn. També en el poeta Vinyoli les claredats són serventes de les foscors, i no pas a la inversa. Els qui són foscos en els plantejaments miren que la foscor que correspon a l'home i al món es torni clara. És una poètica suïcida. Vinyoli, per contra, posseeix una poètica salvadora: l'existència humana esdevé en ell un cant, dolorós i joiós a la vegada, a la foscor central. Solitud i solidaritat. Qui no li reconeix la qualitat lírica dels grans és perquè s'esforça a mantenir els ulls clucs.

SEGIMON SERRALLONGA

1. L'expressió *correlatiu verbal,* referida a Riba i a Hölderlin, fou usada per Gabriel Ferrater en el seu prefaci a les *Versions de Hölderlin* de Riba (Barcelona, 1971, p. 11). Per *correlatiu objectiu verbal,* vegeu l'*Avís* de Vinyoli al *Llibre d'amic* (*Obra poètica 1975-1979,* Barcelona 1979, p. 81); però en ell la idea remunta com a mínim al pròleg d'*El callat,* on el poeta se serveix d'expressions anàlogues, com «realitat de presència objectiva» i «equivalent verbal» (*Poesia completa 1937-1975,* Barcelona, 1975, p. 415).

2. No hi fa res, en aquest sentit, que la poesia que precedeix els *Cants* provingui, per traducció, de Rilke, ans el contrari: formalment és d'importància original que la traducció hagi estat operada damunt dels dos textos rilkians existents, l'alemany i el francès, que s'hagi, en suma, constituït en experiència i en dicció personals vinyolianes, amb consciència no solament de la diferència de les dues músiques i ritmes dels originals, els imposats a Rilke per l'estructura i la fonètica de les dues llengües, sinó també amb la consciència d'allò que d'altres, per exemple un Jaime Ferreiro, no han pres en consideració plena, que és *la llibertat* de Rilke. La lliçó de l'autotraductor

ha sigut escoltada, sospesada en bloc i calculadament mesurada en els detalls i interiorment estimada pel traductor català. No es tracta d'aquella llibertat per la qual determinats traductors s'imaginen que han esbotzat els atzucacs d'un vers redactat en una altra llengua amb recursos fora de *tempo* i de to manllevats a la pròpia –recursos que fan caure en suplantacions i distorsions–, sinó d'aquella altra dificilíssima llibertat per la qual el traductor aconsegueix de primer la comunió de l'home que és ell amb l'home que és o fou l'altre i aconsegueix per aquí i només per aquí la comunió del poeta amb el poeta. La resta, el poema que en resuta, és fill d'una repoetització –aquí de la repoetització vinyoliana. Per dir-ho familiarment, els dos textos de Rilke són el pare i la mare del text de Vinyoli. Per això no hi ha rastre de distorsió ni de contorsió ni d'extorsió; el que hi ha, per contra, és una intorsió rilkeano-vinyoliana que fa possible i natural el pas del *Cant d'Abelone* al llibre lliure de Vinyoli; i dic *intorsió* sense llevar al mot el que té encara de violència: *fa* penetrar en la visió del seu oceà celeste: *Atura el vol, eixampla't, Orió / crea més nit.* Així, entre la poesia que precedeix i el seguit de cants que vénen només hi ha un cosit de saviesa poètica: el del silenci expectant.

3. Joan Vinyoli. *Antologia poètica.* Barcelona, 1981, p. 35.

4. Pròleg a *El callat* (*Poesia completa 1937-1975,* p. 416): «Tan sols un manament valgui per a tu: sigues pur».

5. Manllevo el mot a J. Molas, entenent-lo com a classificador cronològic d'una tendència que esdevé abassegant a partir de la guerra. La presència de Rilke en l'obra de Riba es fa explícita a partir del maig de 1930. Potser aquesta presència creixent del poeta alemany podria ajudar-nos a precisar el concepte del «post-simbolisme» català i de retop a trobar un mot classificador positiu. Però entenc que tampoc no serà mai fàcil de destriar allò que ha crescut dins el moviment per empelt visible i doncs datable d'allò altre que hi ha crescut més remotament, per empelt o per natura. Ja Riba veia «certes coincidències» entre Maragall i Rilke, «provinents sens dubte d'afinitats profundes en Novalis i que un dia caldrà estudiar» (*«Nausica» de Joan Maragall* = OC, p. 527). Raó de més per no anar de pressa a detectar enfora de l'àmbit català actituds, temes que ja fluïen a dins.

6. Per als *Quaderns de Malte* em serveixo sovint de la traducció de Jordi Llovet (*Els quaderns de Malte Laurids Brigge,* Barcelona, 1981). Les primeres citacions corresponen a les pp. 122, 140, 123, 124 (falcó).

7. Aquí la influència literària sembla evident, però jo no l'establiria sinó com a *fluència* composta. La literatura catalana medieval és plena de falcons. Pel que fa a l'enllaç entre amor i Amor, no hi ha pas només Ausiàs March (amb falcó i tot), hi ha també el Maragall del *Comte Arnau* i el Riba de *Salvatge Cor.* Per la metàfora de la caça cal veure també la lletra i l'esperit de la citació que Vinyoli fa, a l'entrada de la primera part del llibre *A hores petites,* dels versos de Sant Joan de la Creu: *«Mas por ser de amor el lance / di un ciego y oscuro salto, / y fui tan alto, tan alto / que le di a la caza alcanze.»*

8. *Quaderns* (Llovet), p. 187.