

Una prosa clàssica xinesa represa en vers per Josep Carner a partir d'Arthur Waley: del «Qiusheng fu», d'Ouyang Xiu a la «Tardor» de Josep Carner

MANEL OLLÉ

Departament d'Humanitats

Universitat Pompeu Fabra

manel.olle@upf.edu

RESUM: S'analitza en aquest article la doble relació simultània que estableix el poema «Tardor» de Josep Carner, un dels poemes de *Lluna i llanterna* (1935), amb el poema xinès «Qiusheng fu» 秋声赋, d'Ouyang Xiu 欧阳修, i amb la traducció anglesa d'Arthur Waley, identificada com a font textual. Aquesta anàlisi parteix de la poètica carneriana expressada a la teoria del *vers donat* i d'una anàlisi de la traducció indirecta que combina perspectives traductològiques i de la literatura comparada.

PARAULES CLAU: traducció indirecta, Arthur Waley, Ouyang Xiu, Josep Carner, prosa de la dinastia Song, literatura comparada, traductologia

TITLE: A Chinese classical prose rewritten in metric verse by Josep Carner from Arthur Waley: from the «Qiusheng fu» 秋声, of Ouyang Xiu 欧阳修 to «Tardor» of Josep Carner

ABSTRACT: We analyze in this article the two simultaneous relationships established by Josep Carner's poem «Tardor», from *Lluna i llanterna* (1935), with the Ouyang Xiu's Chinese poem «Qiusheng fu» 秋声赋, 欧阳修, and with the Arthur Waley's English translation, identified as the source of the text. This analysis is based on the Josep Carner's own poetic theory («teoria del vers donat»), indirect translation analysis and comparative literature theoretical framework.

KEYWORDS: indirect translation, Arthur Waley, Ouyang Xiu, Josep Carner, Song dynasty prose, comparative literature, traductology

Provarem aquí de mesurar a partir d'un poema concret de procedència xinesa, de mediació anglesa i resolució carneriana, quina és la distància que s'obre entre els poemes de Carner inspirats en un pretext verbal inconscient (un *vers donat*) i els poemes de Carner inspirats en textos aliens —en aquest cas xinesos—, concebuts no tan sols com a influència, sinó com un fonament imaginatiu complet de la formalització verbal. Començarem aquest recorregut situant la singularitat dels poemes de *Lluna i llanterna* (1935) en el conjunt de l'obra de Carner. Provarem de reflexionar-hi des de la seva pròpia poètica, a partir de la teoria del *vers donat*.

Abans de procedir a la lectura en paral·lel del poema xinès i del poema de Carner que s'hi inspira, ens plantejarem diferents escenaris interpretatius que cal contemplar per treure'n tot el profit. Ens mourem tant en el paradigma de la literatura comparada com en el de la traductologia, en la mesura que analitzem la circulació d'una matèria imaginativa encarnada en tres textos que es recontextualitzen, amb derives del sentit, dels marcs d'interpretació, dels entorns retòrics i estètics, i fins i tot de les atribucions d'autoria.

És cabdal aquí considerar el paper ombrívol que Carner atorga als poemes anglesos i francesos que a *Lluna i llanterna* li fan de mitjancers. És només entre els poemes xinesos de Carner i aquests poemes mitjancers en anglès o francès que seria possible establir una relació analitzable des dels utilitatges de la traductologia, però Carner no ho planteja en aquest termes. Els poemes de *Lluna i llanterna* són poemes seus, no traduccions. I els textos mitjancers amb què treballa i de què parteix no li semblen rellevants, no els explicita: en principi no se sap quins són (tot i que ara és possible d'identificar-ne una part a través d'indicis diversos). En la mesura que Carner escapa a l'escenari traductològic quan escamoteja aquests textos mitjancers i projecta el seu procés de recreació poètica al territori de la «represa» d'uns temes i motius amb la reescriptura d'unes imatges, ficcions o continguts que connecten directament els poemes xinesos i els seus, això ens duu a contemplar aquest procés intertextual a tres bandes també des d'una perspectiva comparatista.

És per això que no ens interessa només la matèria verbal del poema anglès o francès que haguem pogut identificar com a mitjancer, sinó també entendre com era el poema xinès, amb la matèria imaginativa del qual és amb l'única amb qui Carner admet tenir tractes. És per això que contextualitzarem l'autor i el text xinès que aquí ens ocupa per poder-ne així recuperar els trets definidors des de dins de la lògica del seu sistema literari. Fet això, passarem a llegir el poema xinès, i a destacar-ne les traces que el connecten amb la represa carneriana i els vessants que en queden fora. Identificarem quins són els procediments de reescriptura, cap a quina banda projecta Carner el seu text a partir de la versió anglesa: què manté, què suprimeix i què afegeix, què transforma, quina deriva de significació i d'interpretació es produeix en aquest trànsit intermediat des d'uns quants segles i des d'uns quants milers de quilòmetres de distància. Focalitzar aquesta reflexió més general en un sol poema ens permetrà detallar i mostrar amb matèria verbal positiva i concreta els procediments i les dinàmiques que es produeixen en una part significativa dels poemes de *Lluna i llanterna*. Acabarem aquesta lectura d'un trànsit poètic en tres temps amb la comparació detallada de la primera secció del poema de Carner en relació amb el text anglès de què parteix, sense deixar de fer referència alhora al text xinès.

Walter Benjamin (Benjamin 1983) afirmava que la llengua del traductor és o pot ser més conscient i elaborada que la del creador: la llengua del poeta és ingènua, de primera mà, intuïtiva, mentre que la del traductor és derivada, de segona mà, d'intenció ideadora. Si donem per bona aquesta perspectiva, serà del màxim interès poder analitzar l'escriptura poètica de Carner —un poeta que si alguna cosa mai haurà estat és ingenu o intuïtiu— en contextos derivatius i explícitament reflexius, on la retraducció esdevé creació i llavor germinativa del propi acte poètic.

Del vers donat a la màscara xinesa

En l'assaig *Virtut d'una paraula*, de l'any 1961, Josep Carner descriu el procés d'escriptura poètica com un itinerari creatiu amb dos temps diferenciats. D'entrada es desplega la fase

més receptiva i inconscient: la troballa del «vers donat», la matèria verbal que desvetlla emocions i es carrega d'energia verbal i moral. Carner la descriu amb aquestes paraules:

En realitat, aquesta primera fase de la creació s'ha produït dintre de nosaltres mateixos. Car, sense que ens n'hàgim adonat, la paraula oportuna ha tocat dins de nosaltres el caire d'una emoció oblidada (rics sense saber-ho) que la carrega de l'energia suficient per dictar-nos un bell vers i imposar-nos-el. És el vers donat que emana, per natura, d'una crida espontània al fons de la nostra substància [...] La inspiració no és, doncs, sinó el vers que una paraula compongué com per art d'encantament. Cal després posar-nos a l'obra. Llavors ens toca a nosaltres.” (Nardi i Pelegrí, 1986, 244)

A partir del ressò germinal d'aquesta *paraula oportuna* que cristal·litza en el *vers donat*, i quan la inspiració *és ja en minva*, arriba la segona fase en la dinàmica de creació poètica que descriu Carner: el moment en què es mobilitzen les habilitats solars i compositives del poeta. Tot allò que al principi era ombra i emanació espontània, oportunitat, donació i imposició al dictat en aquest impuls inicial de la creació, esdevé acte conscient, deliberat i exigent a través de la «tria personal de les traves» que hauran de modelar els instints, els sentits, la memòria, la intel·ligència i la imaginació. Són justament aquestes traves que el poeta s'imposa les que obren camí «al fet de poder treure tots els recursos de l'ombra o de la vida soterrada», i les que fan de fonaments de «les gràcies formals».

Tot i que aquesta mena de descripció carneriana de la dinàmica de creació poètica sembla que no s'avingui gaire a descriure la que es posa en funcionament quan els pretextos germinals de l'escriptura del poema són altres textos —com ara poemes xinesos de les dinasties Tang 唐朝 o Song 宋代— i no pas paraules espontànies i oportunes que arriben a la impensada, veurem que de fet no hi ha tanta distància com d'entrada podria semblar.

Qui sap si la teoria del vers donat no ens condueix a un miratge, i no és aquesta la distinció rellevant, i per contra seria potser més productiu distingir entre els poemes carnerians de presumpció biogràfica respecte als poemes explícitament ficticials. És a dir: entre aquells poemes carnerians on la matèria imaginativa es presenta en una tessitura descriptiva, basada en la pressuposició d'un pacte autobiogràfic, com si fossin reflexos de fets viscuts, sòlids i compartits amb l'univers vitals dels lectors (percepcions, emocions, experiències, llocs i moments que es presenten com a habitats pel poeta...), i aquells altres poemes que ens remetien a pretextos declaradament ficticials i llibrescos, que vénen clarament des d'altres ficcions: amb personatges i decorats indissimuladament llunyans en el temps o l'espai. En aquesta distinció, *Lluna i llanterna* faria de precedent immediat de la manera poètica de *Nabí*. Ni en l'un ni en l'altre hi trobem de cap de les maneres ni la il·lusió (ni l'oportunitat per a la caricatura reductiva i malvolent) d'un senyor que surt a passejar i explica el que ha vist... La mena de relació literària que s'estableix entre el *Nabí* de Carner i el *Llibre Jonàs* de l'Antic Testament aparentment no sembla tenir gaire a veure amb la relació més especular i propera en part al joc de la traducció que tenen els poemes xinesos amb els de *Lluna i llanterna*, però s'hi aproximen més del que sembla.

És significatiu que aquest recurs a pretextos llibrescos o literaris es consolidés en l'obra de Carner justament durant la primera meitat de la dècada dels anys trenta, quan Josep Carner es va refermar en la seva carrera diplomàtica. Es produïa justament quan Carner es trobava apartat dels referents vitals, paisatgístics i socials immediats, compartits anteriorment amb els seus lectors. Gabriel Ferrater ja ho va remarcar a l'inici del pròleg de *Nabí*:

Quan l'any 1941, Josep Carner va publicar *Nabí*, un poema narratiu llarg sobre la història de Jonàs, segurament que es van sorprendre els molts que li atribuïen com a destí, i gairebé li imposaven com a obligació, el paper de poeta local, d'estilitzador de manies de genteta. Però no calia saber gaire de llegir per veure què poc es lligava Carner als seus temes locals, amb quina objectivitat se'ls mirava. Abans de *Nabí*, Carner havia adoptat motius xinesos (i no tan solament com a traductor), i després en va adoptar del Mèxic precolombià. (Ferrater 1971, 5)

Cal fer notar, tanmateix, que la consolidació d'aquests pretextos llibrescos —bíblics, xinesos o precolombians— en l'obra poètica del Carner madur, comptava ja amb precedents en la primera fase creativa del poeta. En els primers llibres de Carner (*Llibre dels poetes*, els dos llibres de sonets, *La malvestat d'Oriana...*) els pretextos llibrescos, literaris i culturals ja havien estat profusament presents. Es tracta de llibres de formació, que el Carner madur no reprendrà ni inclourà en el volum *Poesia* de 1957, un volum culminatiu, que fa la funció alhora d'una obra completa i d'una tria i reescriptura de l'obra anterior. A partir de *Verger de les galanies* (1911) és quan es produirà la progressiva eliminació d'aquesta mena de motius llibrescos, que queden ja pràcticament exclosos de llibres com *La paraula en el vent* (1914) o *L'oreig entre les canyes* (1920), els llibres que es publiquen en el període d'eclosió de la fama de Carner i de la fixació en el lector d'aquest gest poètic carnerià de complicitat amb el lector, basat en l'elaboració de percepcions, vivències i paisatges del seu entorn immediat.

Els poemes xinesos que Carner fa seus a través de mitjancers anglesos o francesos juguen en el procés creatiu una funció semblant o equivalent a la del *vers donat*: són tots ells, sencers, de cap a cap, *poemes donats i oportuns*, objectes trobats (però triats per Carner d'entre els que li arriben prèviament garbellats per traductors europeus des d'una tradició llunyana): poemes que de manera gairebé inexplicable revelen la memòria i l'emoció en l'ombra del poeta. Allò que en el cas del *vers donat* era emanació espontània, aquí és afinitat i empatia. Josep Carner se serveix amb rigor i fidelitat, sense divagacions ni amplificacions facultatives, de l'estricta disposició imaginativa i de l'ordre del discurs que li aporta el poema xinès en la versió que pot llegir. S'hi subjecta com si fos alhora un vers donat i una trava que conscientment es tria. La trava rau llavors justament en aquesta fidelitat a reflectir com un mirall el sentit d'allò que literalment diu el poema xinès tal com li arriba en anglès o en francès: la subjecció ja no al *vers* sinó a l'ordre i l'avenç imaginatiu i conceptual del *discurs* donat. I la subjecció també d'afegir-hi les pròpies traves formals (mètriques, estròfiques, rítmiques...) que s'imposa de forma arbitrària, ja del tot al marge del sistema formal del

poema xinès, i normalment també força al marge del sistema formal del poema anglès o francès que li fa de pont.

En el subtítol de *La passejada pels brodats de seda* —primera incursió de Carner en la poesia xinesa, publicada l'any 1932— Josep Carner parlava d'*inspiracions xineses*, mentre que en el de *Lluna i llanterna* parlava de *represa de temes xinesos* —amb una expressió que aïllava justament els elements imaginatius (els temes) dels poemes originals, com a matèria a reescriure, a reflectir i a reelaborar. En el pròleg d'aquesta primera mostra de poesia sinocarneriana, Josep Carner en parla com d'una *musa*, d'un *amor*, d'un *viatge* i d'uns *mots encreuats*: les paraules s'han d'ajustar a la mida exacta i arbitrària del vers com ho han de fer les paraules dels mots encreuats a les caselles de la graella, i s'han d'ajustar alhora a la definició, al sentit parafrasejat que ve imposada pel poema xinès. Aquest vessant de repte retòric i de joc literari és aquí posat de relleu. Escriu Carner:

Aqueixa musa, o el poc que en veig, a través de qui-sap-los vels i infidelitats successives en diferents idiomes, és la meva amor, i el meu viatge, i, en certa manera, els meus mots encreuats. (Coll 1991, 1373)

La matèria imaginativa que li forneix el poema xinès esdevé així una *proforma* amb un feix de sentits i d'imatges, d'evocacions i d'encarnacions sensorials de valors i paisatges morals. Carner es desentén —i fins i tot podríem dir que ignora o menysprea— els aspectes formals (la mètrica, per exemple) dels poemes que li fan de mitjancers en anglès o en francès (i evidentment dels poemes originals xinesos que desconeix), i es concentra només en la dimensió imaginativa, en la ficció de fets, percepcions, objectes, personatges, afirmacions i paisatges que són alludits o evocats en el poema, que constitueixen la traça recuperable del poema xinès que li arriba indirectament des d'una tradició llunyana i universal (no per l'emanació espontània de l'inconscient). En aquests temes que reprèn hi detecta l'empatia que el mou a dir-s'hi a través seu: a disfressar-se d'ell mateix a través d'una màscara antípoda i llunyana. L'exotisme dels poemes xinesos a Carner li interessa només fins a un cert punt: fins al punt que deixen de recordar-nos l'artifici de la màscara i la llanterna. Cal no oblidar que els poemes de Li Bai, Bai Juyi o Du Fu que Carner reprèn i reescriu, són incorporats de ple a la seva obra, formant part de llibres o seccions de llibres, en el mateix pla d'igualtat que els poemes de pretext biogràfic: en cap moment Carner confon aquest joc literari amb el joc de la traducció. Ni tan sols amb el joc de la versió. En el seu cas hi ha un procés d'explícit i conscient d'apropiació dels poemes, de represa i d'emmotllament al seu model retòric i el seu món poètic: els poemes de *Lluna i llanterna* els signa Josep Carner, amb la mateixa signatura amb què signa els de qualsevol altre llibre de poesies.

La subsegüent tria de les traves —ja no fictionals i discursives, sinó estrictament formals— serveix per *carneritzar* d'una manera evident l'estil, el to i la dicció. Parlem del seguit de decisions sintàctiques, lèxiques, narratives, retòriques i mètriques que vehiculen, en l'idiome poètic de Carner, la matèria imaginativa «donada» pels poemes que són a la base de *Lluna i llanterna*. Amb la mobilització de les mateixes potències conscients de l'ofici

poètic que posa en joc en qualsevol dels seus poemes, Josep Carner converteix la represa de pretextos xinesos en poemes plenament carnerians, propis i personals: la lluna i la llanterna del títol del recull ens remetent a un artifici natural, a un miratge que fa llum.

L'absència a *Lluna i llanterna* de qualsevol referència explícita a la font mitjancera — anglesa o francesa— no respon doncs a cap intent de confondre el lector. Reflecteix simplement el paper abismat que juguen en aquest procés: un paper merament funcional i mitjancer, d'aportació de les llavors *inspiradores* de sentit potencial. Els poemes anglesos o francesos on Carner troba els temes i les ficcions poètiques xineses que reescriu a la seva manera fan de pont entre un feix d'imatges, de discursos i sentits (la fase de la *inspiració* que rep i hereta d'una tradició *impensada*) i un poema construït a partir d'aquesta matèria imaginativa amb totes les armes i bagatges que posa habitualment en joc. Un cop passat el pont, ningú hi pensa, queda enrere.

Josep Carner s'apropa a la poesia xinesa per trobar-hi una tradició, reinventada per la modernitat europea anglosaxona i francòfona que li és coetània, susceptible de xifrar experiències universals i alhora singularment pròpies i personals, on la mirada que es projecta en el paisatge, la recreació de l'harmonia i de la integració, el ressò poètic de l'acceptació i la comprensió —budista i taoista en els originals xinesos— que hi bateguen entre vers i vers ens remetent a la mirada més pregonament carneriana, a la seva pietat i a la seva ataràxia panteista, postsimbolista, morigerada i bonhomiosa, que es desentén —amb les seves miniatures atentes i desvetllades— d'un art que també és molt del seu temps, fet d'introspeccions a les palpentes, de fractures, ferides obertes i esgarips esqueixats.

Josep Carner troba en la poesia xinesa una tradició poètica aliena a l'escissió entre el subjecte individual i el món. La tradició poètica xinesa li forneix materials que s'adiuen amb la seva sensibilitat i la seva cosmovisió, la que formula en el conjunt dels seus poemes, amb l'ideari implícit en els seus escrits i amb els seus plantejaments poètics: li ofereix una poesia que es mou en una tessitura descriptiva i sovint paisatgística, sensorial i naturalista; una poesia que integra el subjecte en la natura, que s'ajusta als ritmes dels cicles de la natura i prova de reproduir-los, que vehicula posicions d'acceptació i de comprensió receptiva del curs de les coses, de negació de l'escissió i de fusió del subjecte en l'alteritat. Veiem així com la condició de poemes plenament carnerians que, sense por d'equivocar-nos, podem atribuir a aquests textos que s'apleguen a *Lluna i llanterna*, basats en el que diuen uns poemes escrits a uns quants milers de quilòmetres i uns quants centenars d'anys, no l'atorga només el sedàs formal i verbal carnerià: deriva també de la plena congruència i de la sintonia que s'estableix amb la mirada i la textura moral i vital dels poemes que es tria.

Josep Carner s'apropa a la poesia xinesa per trobar-hi un escenari convencional, un espai poètic perfectament traçat que pot transitar i recrear amb el seu verb i el seu vers travat. En la confiança introductòria al recull de trenta-una traduccions de poesia xinesa que va publicar l'any 1932 amb el títol de *La passejada pels brodats de seda*, Josep Carner definia la seva aproximació a la poesia xinesa amb aquestes paraules:

[...] el meu joc, com abans apuntava, no ha estat sinó filtrar-me a través d'una influència. De passejar-me per la meva cambra —tanmateix la meva cambra— tot fent veure que em passejava pel jardí brodat d'un gran xal de seda. O bé, si voleu, de veure'm al mirall d'incògnit. I he triat aquest joc, en el fons, perquè no m'interessaria gens, personalment, de jugar a un joc oposat, ben modern: de cercar, amb corrosius que em llevessin tot el que tinc de comú o de compartit, fins al substrat del jo: obac, inarticulat, obtús. Val a dir que he jugat el meu joc amb la més gran honestedat consentida per la poquesa de les meves facultats. El meu principi guidor ha estat de mostrar-me ben dòcil, i de no aparèixer sinó per traïdoria involuntària. Però jo sé que sempre em distrec una mica quan jugo. (I de vegades, els que no som cap gran creador, d'això ens hem de refiar.) Però anem ja al clar de lluna sobre els bambús, i a les festes de llanternes. Penseu que no sóc jo qui parla, però si us desplaürà, no us airéssiu gens de donar-me'n la culpa. El desavinent, sóc jo. (Coll 1991, 1374)

Josep Carner formulava en aquestes paraules de forma explícita un dels trets més definidors del seu gest poètic: el camí a l'expressió per mitjà de l'eliminació de la pròpia presència i per mitjà de la projecció en l'alteritat. D'altra banda, Carner renunciava en aquestes paraules de forma explícita a aquella temptació introspectiva i nocturna que havia emergit tímidament a la primera secció d'*El cor quiet* (1925) i refusava taxativament els camins cap al subjectivisme radical i l'experimentació formal de la poesia moderna. El seu propòsit no era el de destruir cap màscara per furgar a sota sinó més aviat el de posar-se altres màscares. La projecció en l'alteritat xinesa no li servia com una escapada merament esteticista cap a l'exotisme oriental, sinó com una via indirecta d'expressió a través de pretextos i referents aparentment llunyans però en el fons compartits i evocats per la seva dimensió transferible i universal. Disfressat de xinès Josep Carner es deia a si mateix i ens deia també a tots plegats.

Lluna i llanterna és un dels reculls poètics més extensos de Josep Carner. Aplega cent tretze poemes en l'edició de 1935 i cent trenta-nou en l'edició definitiva de 1957. És un llibre escrit en plena maduresa creativa, entre els anys 1932 i 1935, el mateix període en què Carner va començar l'escriptura de *Nabí*, i en què va publicar *El veire encantat* (1933) i *La primavera al poblet* (1935). D'altra banda, *Lluna i llanterna* és el llibre que va rebre més incorporacions d'inèdits, un total de vint-i-vuit poemes, en la seva configuració definitiva dintre del projecte d'ordenació, reescriptura i selecció del conjunt de l'obra carneriana que va culminar en el recull *Poesia* de 1957. Aquest increment significatiu de poemes posa de manifest que l'interès de Josep Carner per la composició a partir de poesia xinesa no es va quedar en una febrada passatgera. Ben al contrari: va persistir al llarg de més de dues dècades i va arribar fins als últims anys de la seva vida. Així ho confirmava Émilie Noulet de Carner en el pròleg al recull pòstum *Proverbis d'ací i d'allà* (1974), fet a partir d'uns manuscrits sobre els quals Carner havia estat treballant durant els últims anys de la seva vida:

No solament es veurà en aquestes traduccions catalanes una majoria de proverbis xinesos, sinó que també —en tinc el manuscrit— hi acompanyà una traducció de poemes de Po-txiu-I i de Txao T'ang, que no ha estat publicada. (Carner 1974, 13)

La mediació oculta d'Arthur Waley

L'aproximació a la poesia xinesa fa de Carner un poeta del seu temps: s'inscriu en un gest estètic ampli, que es resol amb tons i colors molt diversos des de Marià Manent a Ezra Pound o Octavio Paz, o bé des Judith Gauthier a Kenneth Rexroth o Joan Ferraté. Diferents escriptors del segle xx han trobat en la poesia xinesa materials d'accés indirecte que han reelaborat amb criteris propis, estètiques divergents i entorns literaris molt allunyats. Com ja s'ha avançat, Carner reprèn i reescriu motius, temes i ficcions poètiques de procedència xinesa a partir de versions angleses i franceses. La font mitjancera més àmplia de què se serveix la trobem en els llibres de poesia xinesa que va traduir Arthur Waley (1889–1966). Són nombrosos els indicis textuais i paratextuals que ens permeten identificar els poemes d'Arthur Waley com la font segura de —com a mínim— unes quantes desenes de poemes sinocarnerians, entre els quals hi ha el poema en prosa d'Ouyang Xiu 欧阳修 que aquí comentarem.

Carner no esmenta Arthur Waley enlloc, però l'anàlisi dels poemes, la coincidència amb les transliteracions i tot de detalls textuais ens confirmen de forma incontrovertible que n'és la font principal, però no l'única. Aquesta és una ocultació que no implica cap intent de pretendre simular un accés directe al text xinès, sinó que simplement l'allunya del joc de la traducció i es projecta cap a l'àmbit de la creació, de la recreació o la reescriptura, ja no d'uns poemes anglesos sinó dels materials imaginatius de filiació xinesa que li forneixen: les contalles, paisatges i moviments d'imatges que transporten. Això no vol dir que no hi hagi una dosi important de subjecció i d'emmirallament en el text anglès sobre el que treballa, sinó que aquesta subjecció se centra en els elements discursius més que no pas en els de la dicció i l'execució poètica.

Les traduccions de poesia xinesa d'Arthur Waley daten dels anys 1917 (*170 Chinese poems*) i 1919 (*More translations from the chinese*). De seguida van tenir una gran repercussió. Arthur Waley va saber reunir la precisió i el rigor filològic del sinòleg amb una preocupació reeixida per donar consistència als poemes anglesos resultants. S'ha fet sovint una tipologia de traductors del xinès que posa d'una banda els sinòlegs, bons coneixedors dels materials de partida però en general poc dotats per a la seva plasmació en un nou text poètic, i de l'altra els poetes que sense saber xinès es basen en materials mitjancers. Arthur Waley escapa de l'esquematisme d'aquesta tipologia: el seu va ser un cas excepcional. La distància entre les llengües que intervenen en el procés de traducció fa que allò que marqui la diferència entre les diverses traduccions de poesia xinesa sigui sovint la capacitat de construir un poema llegible en la pròpia llengua a partir dels materials imaginatius de partida.

El sinòleg nord-americà Jonathan Spence ha situat Arthur Waley en l'esfera estètica del grup de Bloomsbury i ha destacat de les seves traduccions de poesia xinesa la senzillesa i el domini del ritme. En el pròleg de *More translations from the chinese*, Arthur Waley afirmava que el seu interès més alt era «experimentar amb el vers anglès sense rima», i també desenvolupar un estil de vers basat en «sprung rhythm» de Gerard Manley Hopkins. Inlluït en part per l'impacte de les traduccions imaginistes del *Cathay* (1915) d'Ezra Pound, Arthur Waley pot ser tanmateix qualificat de classicista. Malgrat les evidents diferències estètiques i de plantejament, tant Arthur Waley com Ezra Pound van emprar la poesia xinesa antiga com un referent clàssic.

Llegir ara a tres bandes o com a mínim contemplar en paral·lel una prosa que Ouyang Xiu 欧阳修 va escriure l'any 1059, la traducció que també en prosa en va fer Arthur Waley als anys vint del segle XX i la represa en vers que en va fer a principis dels anys trenta Josep Carner ens pot servir —més enllà de l'estricta exercici d'anàlisi de la traducció de l'anglès, que és de fet l'única positivament i textualment evident, però que aquí no posarem en el centre del joc—, ens pot servir per objectivar i per veure a contrallum el procés de carnerització, d'apropiació i de reinvençió dels poemes xinesos, alguns dels procediments compositius de la sàvia maduresa creativa de Josep Carner, i també ens pot servir per entendre el perquè de la seva prolífica dedicació a la represa de poemes xinesos com alguna cosa més que una passatgera excursió diletant a l'exotisme orientalista, en la mesura que hi troba pretextos narratius, ficcions i exemples perfectament ajustats al seu món, a la seva manera d'entendre el món i la paraula poètica.

Ens movem probablement aquí més en el paradigma de la literatura comparada que estrictament en el de la traductologia. És per això que ens interessa objectivar una influència, un procés de recepció, de reescriptura i d'apropiació de temes, motius, ficcions i d'espais poètics des d'un poema xinès a un poema català a través del pont mitjancer d'un poema anglès: es tracta d'un trànsit que connecta per via indirecta dos sistemes literaris completament aliens, allunyats en el temps i l'espai. No és per tant sobrer ni aliè a aquest procés argumentatiu de caire comparatista que dediquem ara l'atenció que es mereix al pretext que Carner es va triar, per fer-nos una idea de qui era el poeta i com era el poema xinès en què aquí ens centrem, en el seu context literari original. No pas per satisfer una curiositat innecessària i diletant, improductiva i exòtica. Fer-ho ens posarà en condicions de llegir els dos textos en paral·lel, per poder així comparar i copsar la distància i els punts de contacte que puguin tenir, per poder capturar la textura dels ingredients que s'han trasmutat. Per poder així fer-nos una idea de què ha romàs, què s'ha perdut i què s'hi ha afegit pel camí. I fins a quin punt ha canviat el registre, l'escenari i el context. Ens posarà també en condicions de poder en el futur objectivar, també amb perspectiva comparativa, quina va ser la singular manera de Carner de fer-se seus els poemes xinesos, del tot diferent de la de Marià Manent, Octavio Paz o Joan Ferraté. Reculem doncs un mil·lenni i traslladem la nostra argumentació uns quants milers de quilòmetres cap a l'est.

La prosa poètica d'Ouyang Xiu

Som a la dinastia xinesa dels Song del nord (北宋代 *Beisong dai*), al segle XI, en els temps de l'anomenat renaixement xinès, que, com en el cas de l'uropeu, acull alhora un moviment humanístic i savi de relectura crítica i objectivada dels períodes d'esplendor clàssic, i acull alhora un moment amb un pols creatiu renovador i brillant: es tracta en definitiva del període de culminació d'un procés cultural en què les arts del pinzell i de la música, de la poesia, el paisatgisme a l'aiguada i la calligrafia arriben a la seva plenitud. També en els camps del pensament, la història, la ciència i la seva aplicació tecnològica aquest és un període innovador i d'un impacte durador.

Altrament, en aquest període es reconnecta amb els models clàssics dels temps que van des dels pensadors de les Cent Escoles, i en especial de Confuci 孔子, Mencí 孟子 i Zhuangzi 庄子 fins a la dinastia Han 汉朝 —entre els segles VI aC i II dC—, apareix un model d'home de lletres que —tal com és propi i característic del món xinès— és també un membre de l'elit governant, un funcionari que itinaera cada tres anys per diferents províncies i destins, però també ens les havem amb un temps d'extraordinària renovació del pensament, d'aparició d'un sentit crític de la història, de publicació de les primeres col·leccions i estudis d'inscripcions epigràfiques i de bronzes arcaics.

L'autor del poema xinès que Carner reprèn és Ouyang Xiu 欧阳修 (1007–1072), un destacat lletrat xinès del seu temps, amb un perfil habitual en els homes de lletres de la Xina del moment: polític conservador i reformista de primera línia, situat en l'ull de l'huracà de les disputes polítiques del seu temps, historiador de relleu que va posar l'èmfasi en la història com a mirall de prínceps i com a repertori de reflexions ètiques, autor de la història de la prèvia i esplendorosa dinastia Tang. En la tradició dels historiadors xinesos, Ouyang Xiu 欧阳修 és reconegut com el primer a introduir l'ús de l'epigrafia com a recurs de documentació i d'objectivació historiogràfica en una tradició com la xinesa, on fins i tot encara avui perdura el relat legendari com a aproximació culta a la percepció del passat. Com a autor literari és responsable d'una prolífica contribució als diferents gèneres canònics en el repertori del lletrat: les proses poètiques morals (*fu* 赋), el gènere epistolar, els comiats, les inscripcions funeràries, els colofons, els exercicis calligràfics, les tesis o discursos (*lun* 论), els apunts memorialístics...

Més enllà de l'empatia i de l'aire de família que puguem detectar en la mirada, en la posició vital contemplativa, atenta al detall del paisatge i plena d'humanitat pietosa que domina en els poemes xinesos que reprèn Josep Carner, si anem al detall concret de la doble reescriptura de la prosa xinesa que aquí ens ocupa, «Qiusheng fu» 秋声赋, d'Ouyang Xiu 欧阳修, represa en vers per Carner amb el títol de «Tardor» (poema 837 de *Poesia*, 1957, en l'ordenació de Jaume Coll) a partir d'una versió prosificada d'Arthur Waley amb el títol d'«Autumn», hi podem detectar també una certa empatia estrictament situada en el terreny de la poètica que fonamenta la seva escriptura literària. Estèticament, l'autor xinès que va escriure la prosa que suscita aquesta reflexió, Ouyang Xiu 欧阳修, és un dels principals teoritzadors del principi estètic del *pingdan* 平淡 la qualitat de senzillesa blana o planera —

literalment—, a què aspira l'escriptura literària, la pintura de paisatge o la calligrafia que faci al cas.

Tot i que es tendeix a associar massa mecànicament Carner amb el «trobar ric» del nou-cents, amb l'ús d'arcaïsmes i preciosismes verbals, com també d'una elevada tensió formal retoritzada, això obeiria més aviat als estereotips associats al primer Carner més programàticament «noucentista», no pas al Carner d'estil més planer, dúctil, plausible i precís, reflexiu, humanístic, dens i expressiu de les últimes dècades del seu procés creatiu, entre els anys trenta i cinquanta, on la cerca de la claredat i la senzillesa elegant i estilitzada es troben en un gest reiterat tant en les noves obres com en la reescriptura a què sotmet les anteriors de cara a la seva inclusió en el volum *Poesia*, de 1957. En definitiva: al Carner de *Lluna i llanterna*, la categoria estètica xinesa del *pingdan* —la senzillesa planera— li escau del tot.

Des d'una perspectiva estrictament literària, Ouyang Xiu 欧阳修 és preuat com el prosista més important del seu temps: promou un model humanístic de prosa clàssica, d'inspiració antiga, *guwen* 古文, que s'allunya dels enfarfegaments preciosistes vigents en el seu temps i forjats al llarg del segle que el precedeixen. El moviment de la prosa clàssica (*guwen yundong* 古文运动) representa un esdeveniment de gran complexitat intel·lectual, amb implicacions ètiques i polítiques, més enllà de l'estricta preferència estètica per un model o un altre de prosa. És un moviment estilístic equiparable al de la de l'adopció i actualització renaixentista dels models de prosa grega i llatina entre els nostres humanistes europeus. Ouyang Xiu i els seus seguidors refusaven el model de prosa en paral·lel (*pian wen* 骈文), on l'avenç del discurs s'havia de subjectar a un rígid joc especular de díctics que exigia paralelismes gramaticals sistemàtics i que s'associava també a una retorització allusiva, plena de trops complexos i amb ressons literaris sofisticats i culturalistes. Aquesta mena de prosa paral·lelística és moralment refusada perquè posa l'atenció en la dimensió ornamental del discurs, a costa del sentit moral i reflexiu. Ouyang Xiu i els defensors de la prosa clàssica hi contraposaven l'expressivitat i la claredat expositiva, l'articulació del sentit moral de la prosa. El moviment de la prosa clàssica troba un primer referent en l'obra de Han Yu 韩愈, lletrat de la dinastia Tang que s'emmirallava en la prosa de Menci 孟子 i del *Llibre dels Ritus* (*Lijing* 礼经).

Un cop hem destacat els trets rellevants —per al cas específic que ens ocupa— del perfil històric i intel·lectual de l'autor xinès del poema que Carner coneix a través d'Arthur Waley, centrem-nos ara a analitzar alguns trets rellevants del text que Carner reprèn, el *Quiusheng fu* 秋声赋, literalment *El so de la tardor*. Es tracta d'una prosa canònica, molt coneguda en la tradició literària xinesa. No tan sols és un text de referència en el marc del repertori de l'autor, sinó que se situa entre els poemes en prosa més coneguts, llegits i glossats en la llarga i prolixa tradició xinesa, i és encara avui un text de lectura obligada i comentada en el procés de formació literària dels joves xinesos.

Es tracta d'un text adscrit al gènere de la prosa clàssica (*jingdian sanwen* 经典散文), un dels gèneres centrals i més conreats en la literatura xinesa, un gènere on el lletrat (el mandarí que accedeix a l'elit justament a través del domini d'una escriptura i d'un codis retòrics i

textuals, d'un cànon de clàssics que glossa i actualitza) exhibeix i desplega la seva funció d'educador moral i sapiencial a través de la paraula literària, en una tradició de pensament adscrita en termes genèrics a la tradició central confuciana, però que al llarg dels segles evoluciona, amalgama o rebutja trets dels diferents corrents taoistes o budistes... Es tracta d'un gènere que se situa dins dels paràmetres temàtics del pensament xinès: entre l'art de governar i l'art de governar-se, és a dir entre el pensament polític i el pensament ètic, sempre en relació amb un marc cosmològic cíclic que expressa la perfecta congruència i la íntima interrelació que hi ha entre les esferes naturals i socials, entre l'impuls ètic i la reflexió sobre l'estratègia que convé per moure's pel temps que es mou.

En la nostra percepció europea es presenta com un gènere essencialment híbrid: com una mena de poema o d'assaig poètic en prosa, com una mena de prosa filosòfica que té molt sovint ingredients de relat de ficció imatjat, o d'apunt biogràfic i d'apòleg allegòric... Es tracta, d'altra banda, d'un gènere excèntric en relació amb la nostra aproximació, gradació i traducció habitual als gèneres de la literatura xinesa: des del segle XIX hem tendit a traduir i a posar en una posició preferent en la nostra percepció de les lletres xineses la poesia més breu i paisatgística (*jueju* 绝句) que idealitza la pinzellada reticent, minimalista i etèria, o bé els relats fantàstics i les quatre o cinc grans novel·les de la dinastia Qing 清朝, gèneres narratius en llengua vernacle, molt tardans, escadussers i perifèrics dins d'una tradició ingent com la xinesa. Els gèneres narratius en llengua vernacle són certament admirables i subjugants, però molt poc representatius del gruix de la producció literària dels tres mil·lennis de continuïtat literària xinesa, encara que més pròxims i homologables als nostres formats i als nostres criteris de gaudi i de valoració.

La lectura de la prosa d'Ouyang Xiu ben aviat ens confirma que som en el terreny de l'escriptura literària com a reflexió moral: el cas que se'ns presenta planteja el moviment sapiencial que va des del gest humaníssim de revolta davant la imminència del declivi i la mort, fins a l'acceptació sàvia del destí i la comprensió al llarg del text del sentit implacable dels cicles de la vida i de la conformació a la fluència imparabile d'un corrent que deixa poc marge de maniobra.

La tradició hermenèutica xinesa tendeix a interpretar aquesta mena de text en prosa a partir d'indicis històrics i biogràfics. Cal consignar que en el moment que va redactar aquesta prosa, Ouyang Xiu ja tenia cinquanta-tres anys, i aquesta era una edat provecta i més que respectable a la Xina del segle XI. La metàfora dels cicles estacionals de la vida vegetal al llarg de l'any aplicada als cicles de la vida humana converteix així la tardor que s'evoca en el títol i en el principi del poema en un símbol d'imminència de l'arribada de la vellesa i de la decadència física, l'anunci d'una mort inexorable. En aquesta mena de metàfores bàsiques, derivades de l'escenari vital i simbòlic propi de qualsevol civilització agrària, s'hi troben finestres transitables de comunicació intercultural, i corrents de convecció entre tradicions amb universos referencials i codificacions retòriques i culturals tan allunyades com ho són les de la Mediterrània europea i la Xina. Tanmateix, sobre una base simbòlica comuna (la tardor com a símbol de l'envelliment i com a presagi de la mort), cada marc civilitzador construeix diferents marcs conceptuals: en el cas xinès, aquesta metàfora universalitzable

actua en el marc de l'anomenada cosmologia correlativa, i específicament en el sistema de les cinc fases o cinc elements.

Al costat de l'escenari biogràfic, l'exègesi canònica de la prosa xinesa tendeix a remetre l'horitzó de sentit del text al context històric: la recepció xinesa del text es fonamenta en el clima polític en què vivia la Xina de l'any 1059, i especialment en la posició que hi jugava i la percepció que en tenia Ouyang Xiu. La Xina de mitjan segle XI es trobava immersa en una fase de crisi interna i alhora d'amenaça exterior dels regnes veïns de les estepes del nord, en un dels períodes que, malgrat les turbulències històriques, pot ser conceputat com un dels més renovadors i creatius de la història xinesa. En la confrontació entre corrents reformistes de diferent tendència, de tensions polítiques i intel·lectuals (sempre mesclades i indestriables en un imperi on la literatura era el saber primordial per a l'accés, el manteniment i la promoció en el poder burocràtic), Ouyang Xiu hi havia jugat un paper determinant, i en el moment de l'escriptura de la prosa que ens ocupa era una figura pública ja relativament marginada i retirada del protagonisme polític de què havia gaudit amb anterioritat, com a alt mandatari a la capital Kaifeng 开封, però encara amb un paper intel·lectual rellevant, dedicat ja de ple a l'escriptura literària. En la consideració d'aquest escenari històric, el text interpretaria el símbol tardoral en termes de declivi polític.

Un cop exposats els trets essencials dels escenaris interpretatius —històrics i biogràfics— de la prosa xinesa que Carner reprèn en el seu poema «Tardor», passem ara a comentar i analitzar què s'hi diu i en què difereix del que s'exposa en el poema de Carner, i en quina mesura aquestes divergències depenen del poema mitjancer o bé de decisions conscientment adoptades per Carner en el procés de reescriptura.

L'escriptor de la prosa xinesa comença el relat amb el seu propi nom: Ouyang Xiu, l'home de lletres és el subjecte que anuncia que llegeix i que veu interrompuda la seva acció per la sobtada irrupció d'un so pertorbador, de procedència i de sentit incert. L'esclariment del sentit moral i cosmològic d'aquest so que envaeix el reialme de la paraula esdevé el focus indagatori de la prosa. Ens trobem, doncs, amb una anècdota, una narració breu amb personatges, escenari i diàlegs, que se centra en la reacció i la interpretació dels fets que s'hi esdevenen per part del protagonista, el propi Ouyang Xiu, que encapçala la prosa amb nom i cognoms.

Al principi del text hi ha el so, la fressa i el terrabastall, identificat com la fressa que fa el vent en els arbres per un noi que acompanya i que serveix el lletrat. Ja a través de la percepció del lletrat protagonista, aquest vent enigmàtic i pertorbador s'omple ben aviat —en el poema en prosa xinès— de sentit moral simbòlic. *La veu de la tardor* s'associa als signes del fred, i a la imminència de l'hivern. La tardor suscita emocions i perspectives de desolació, i de tristesa. Adquireix també un sentit cosmològic. En el context de la concepció del món xinesa imperant en aquell període, la successió de les estacions del cicle de l'any ens remet al complex analògic del cicle dels cinc elements o cinc fases (*wuxing* 五行).

El so de la tardor, el vent abassegador i destructiu és descrit per oposició a la plenitud de l'estiu i com a portal de la cruïlla de l'hivern, és la veu que anuncia la imminència de la mort. Aquest simbolisme opera en el context d'una cosmovisió que entén el món com un procés

en constant transformació, amb predomini alternatiu de diferents principis concurrents que s'equilibren, complementen o neutralitzen, ja sigui en la dialèctica entre el yin i el yang, o bé en l'alternança d'aquestes cinc fases o cinc elements. El principi ordenador dels cosmos no és aquí la causalitat sinó l'analogia. En relació amb el discurs literari aquesta és una dada remarcable. Segons la cosmologia correlativa xinesa, les cinc estacions de l'any es corresponen amb els cinc òrgans corporals, els cinc colors simbòlics, els cinc sabors, les cinc qualitats morals, els cinc punts cardinals... Aquestes pautes estructurants de l'experiència humana i dels processos naturals i socials s'aplicaven a totes les esferes de la vida, del procés agrari, social, polític, tècnic, etc. No es tracta d'una cosmovisió esotèrica ni especialment mística: justament aquesta concepció del món, cíclica i naturalista, prescindeix del recurs a divinitats externes.

La prosa xinesa que ens ocupa —com també la versió anglesa i força exacta i literal d'Arthur Waley—, explicita aquesta interpretació cosmològica del so que arriba: adscriu la veu del vent a l'estació de la tardor, que s'identifica amb les qualitats simbòliques d'una de les cinc fases o elements: el *metall*. N'explicita també el sentit polític: parla del temps de la tardor com del temps de les execucions dels condemnats... I reforça alhora el discurs interpretatiu del so del vent amb la referència a *auctoritas* de la tradició literària, veus antigues i inapel·lables: referències cultes i canonitzades, procedents del *Clàssic dels ritus* (Lijing 礼经) i del *Clàssic de la música* (Yuejing 乐经)...

L'argumentació de la prosa de Ouyang Xiu distingeix entre la forma en què els humans i els vegetals ens integrem en la dinàmica implacable del cicle de la vida: mentre el vegetal accepta del tot i sense cap queixa el destí implacable dels cicles de la vida, l'home se'n lamenta. Aquesta és la naturalesa humana: la queixosa i disconforme condició humana. Davant d'aquesta diversitat reactiva, és tasca del lletrat refinar i reconduir el discurs d'aquesta natura humana queixosa per tal de fer emergir i mostrar la saviesa de qui al final reconeix la desraó que hi ha en el plany i en el clam en contra del cicle inexorable de les estacions i de les edats de l'ésser humà.

La reescriptura carneriana

Qualsevol lector de Josep Carner que en retengui a la memòria el ressò d'uns quants poemes, veu ben aviat que el sentit general d'aquesta prosa d'Ouyang Xiu, que apunta a una lectura intel·ligent i sapiencial dels signes de la natura, a un model d'escriptor reflexiu que a través de l'escriptura adquireix un coneixement que d'entrada no hi era, i que fa de la paraula un instrument de comprensió cap a la felicitat i l'harmonia que es troba en la comprensió del cicles de la vida, s'adiu del tot amb l'ideari poètic i el tarannà humà de Josep Carner. Hi trobem, per exemple, un cert aire de família amb poemes nocturnals de *Cor quiet*, com ara «El beat supervivent» (598, *Poesia*), o bé com «A mig son» (599, *Poesia*). En el primer d'aquests poemes hi veiem a l'inici la figura d'un escriptor despert de nit: hi veiem la irrupció d'una presència latent i inquietant, l'amenaça que precedeix la quietud finalment assolida amb el guany del vers i el seny del poema. Entre «El beat supervivent» i «La veu de

la tardor» hi ha un aire de família evident: en tots dos poemes el poeta llegeix de nit i veu amenaçada la calma nocturna amb una presència amenaçant que finalment la intel·ligència sap apaivagar, per reprendre la vivència de l'harmonia.

Entre els processos que Josep Carner aplica en la reescriptura del text xinès que li arriba en versió anglesa, destaca d'entrada la transformació d'un text en prosa (tant en el cas de l'original xinès com en el del text anglès amb què treballa) en un poema mètric en vers. Carner segmenta el fraseig de la prosa amb una versificació tènue, malleable i ajustada al ritme i al sentit de l'original. En la formalització dels 87 versos del poema «Tardor» — que gairebé equivalen a la mida de 7 sonets—, Carner adopta una mètrica anisosil·làbica, que combina diferents models de vers tots ells amb la mateixa característica de ser versos parells (decasíl·labs, hexasíl·labs i octosíl·labs), sempre amb una combinatòria de seqüències mètriques autònomes de 4 o 6 síl·labes, sumades de forma canviant. Aquesta mena de mètrica anisosil·làbica, que resulta de la combinació flexible de mòduls hexasíl·làbics o tetrasíl·làbics, és capaç d'ajustar-se al discurs narratiu o descriptiu sense forçar-lo i sense introduir-hi recurrències sistemàtiques i evidents o cantarelles rítmiques dominants. Aquest és de fet un model mètric molt habitual en el Carner madur. Pel que fa a la rima, presenta jocs de recurrència de rima complexa i irregular, que no s'ajusten a una patró fix: hi ha jocs de recurrència consonant i assonant, i versos de transició que en queden al marge.

Pel que fa a les dinàmiques variables de congruència o tensió entre el discurs sintàctic marcat per la puntuació, i el discurs mètric marcat pels models de vers, és a dir, en definitiva, pel que fa a la correspondència entre la frase i el vers, no trobem cap intent de mútua subjecció. L'avenç del discurs narratiu i del desplegament dels materials imaginatius imposa el ritme dels sentits per damunt de cap altra segmentació arbitrària, como seria la de la mètrica, que hi és però canviant i adaptada. El fraseig del poema no se sotmet al patró previ del vers, no hi trobem la invariable esticomítia clàssica, que fa correspondre la frase o el sintagma amb el vers, i que tot sovint provoca hipèrbatons, girs o tensions sintàctiques o solucions lèxiques extremes, per encabir-se en el motlle invariable i dominant del model de vers. Per contra, hi són freqüents els encavallaments, fins i tot entre els versos 20 i 21 es parteix per la meitat una forma lèxica composta, com per exemple Via Làctia: «d'un cap de cel a l'altre hi ha la Via | Làctia; cap passant, cap rondador»

Aquest model de versificació arbitrària, dúctil i flexible en relació amb el fraseig, que formalitza el discurs sense forçar la sintaxi ni el sentit, permet a Josep Carner ajustar-se a l'avenç de la ficció que vehicula la matèria imaginativa que li és donada: li permet exposar exactament tal com li interessa el mateix cas moral. De forma massa apressada i automàtica s'associa la poesia de Josep Carner a un estil mètric de màxima eufonia i musicalitat, de rima, cantarella i ritme accentual evident. Això pot ser cert per a alguns poemes del primer Carner i per a una part de la seva obra de maduresa. No per a *Nabí*, ni per a *Absència*, ni per a una part important dels poemes de *Lluna i llanterna*. Però poemes com el d'aquesta «Tardor» que ara ens ocupa ens mostren un ús de les recurrències del so i del ritme més prosaics, velats i translúcids, però tan eficaços i esmolats com en els poemes de mètrica regular, on la música sistemàtica gairebé sembla que s'imposi per damunt del sentit. Es

tracta de poemes llargs, discursius i narratius, freqüents en la maduresa poètica de Carner, poemes com ara els que componen les diferents seccions de *Nabí*, amb unes estructures mètriques més complexes i dúctils, d'una formalització poètica que es produeix en to menor en la mesura que defugen una visibilitat preeminent, que sense renunciar a formalitzar els materials converteixen el joc de la mètrica en una dinàmica on les recurrències del so juguen a tres bandes amb el ritme del fraseig i la successió de les imatges: el so s'hi adapta i alhora els transporta a territoris de dicció que només en aquell entorn precís de so i el ritme poden arribar a concitar la singularitat indissoluble que és pròpia del poema.

Al marge de la transformació mètrica, el tret més rellevant que destaca en el trànsit entre el «Qiusheng fu», 秋声赋 d'Ouyang Xiu 欧阳修 que li arriba a Carner en anglès a través d'Arthur Waley i la versió carneriana de «Tardor», rau en la supressió dels referents culturals, filosòfics i històrics xinesos més evidents. Es tracta de citacions, referències o conceptes que, per poder ser interpretats pel lector català, requeririen la mobilització de coneixements previs, de notes o d'explicacions al marge. La valoració d'aquesta supressió deliberada de part dels materials ens permet contemplar tres possibles horitzons intencionals, probablement tots presents en la base d'aquesta renúncia: en primer lloc la voluntat d'augmentar la llegibilitat i d'abandonar els referents idiosincràtics i opacs per als lectors catalans; en segon lloc la voluntat de carneritzar del tot una escriptura poètica que li permet no tan sols reafirmar-se en les seves opcions, sinó també experimentar, fer provatures formals incitades pels materials de partida. En tercer lloc aquesta supressió ens parla d'una voluntat d'essencialització universalitzant. Aquesta supressió de les citacions i dels referents culturals o filosòfics específics i explícitament xinesos, actua com un mecanisme de descontextualització. Només podria restituir-se en la lectura a través dels aparells crítics accessoris, propis el joc de la traducció, com ara les notes a peu de pàgina del traductor, o bé a través de la confiança que el lector indagarà i bastirà els punts contextuais de referenciació necessaris per evitar que es desdibuixi el sentit literal i primigeni de la ficció amb sorolls que vénen de la distància cultural. Tanmateix, aquesta mena de lectura atenta a les referències externes implícites o explícites seria aliena a la manera carneriana, que, si juga amb referents llibrescos, sempre ho fa incorporant-los a poemes que s'han de poder defensar sols, amb el seu estricte material verbal, sense necessitar de dependre de notes o comentaris savis, ni de coneixements singulars que no siguin els de la comuna experiència humana.

Carner descontextualitza i universalitza el poema per reconstruir en clau simbolista un correlat de sentit paral·lel al de l'original xinès, present amb tota la seva singularitat conceptual xinesa encara en el text anglès, amb totes les referències culturals o literàries xineses a la vista: el despulla de tota temptació de *chinoiserie* derivada de l'explícita exhibició de referents, conceptes i figures xineses en el seu text final. En fer-ho, preserva l'eficàcia de la reflexió moral que suscita el text inicial, però desprovist de part del seu argumentari basat en la pròpia tradició. Desapareixen —o bé es transformen en referents simbòlics naturals i universalitzables, desprovistos de qualsevol traça de *sinitat* peculiar— les citacions implícites i explícites, les referències llibresques i fins i tot la menció del nom de l'escriptor

que obre el text en l'original xinès i també en la versió anglesa. Allà on el metall en el poema xinès remet al complex cultural cosmològic de les cinc fases o cinc elements (*wuxing* 五行), o allà on cel i terra fan referència a la tríade cosmològica fonamental (cel-home-terra), Josep Carner ens remet a una imatgeria universal, que es deixa llegir perfectament sense necessitat de saber res del pensament xinès: «Geni fatal del cel i de la terra, | tot pensament d'estrall, | és un borreu en hora entenebrida, | guerrer de cor i d'armes de metall.»

Per acabar aquesta lectura en paral·lel del text xinès, anglès i català, centrarem l'atenció ara en una comparació detallada del tram inicial del text en les tres versions, amb especial atenció a la relació entre el text anglès i el de Carner. Això ens permetrà objectivar canvis ja no d'estructura sinó de textura: semblances i desviacions, configuracions i decisions que caracteritzen l'estratègia de creació poètica carneriana a partir del text anglès amb què treballa. Un primer tret a destacar, que es posa de manifest ja en el primer vers, rau en el canvi de persona narrativa: la tria carneriana de la primera persona verbal («Una nit, a conversa amb els meus llibres | bell punt era assegut, em va sobtar | dels indrets de mistral un so llunyà») s'allunya de la tercera persona del poema anglès, també present en l'original xinès («Master OU-YANG was reading his books at night when he heard a strange sound coming from the north-west.») Aquest canvi de perspectiva narrativa és del tot congruent amb l'opció, també divergent amb l'original, de passar de la prosa al vers. Totes dues opcions reforcen l'orientació del text carnerià cap a un registre més líric, vivencial i subjectiu, que la tercera persona narrativa de l'original distancia i refreda. Aquest reforçament del subjecte apareix també en l'atribució d'un moviment emocional o moral més intens. Així, mentre en l'original anglès, i també en el xinès, se'ns diu que el poeta està llegint els seus llibres, Carner transmet aquesta imatge amb una expressió complexa i que intensifica l'acte de llegir els llibres de forma metafòrica: «llegir» es converteix en «conversar» amb els llibres. Aquesta referència apareix forjada amb un hipèrbaton i amb el gir, molt carnerià, d'estilització artitzada d'un constructe lexicalitzat d'aparença col·loquial, que té un cert aire de fraseologia idiosincràtica però que és de factura pròpia, «a conversa amb els meus llibres bell punt era assegut». Tant en la forma xinesa com en l'anglesa, aquesta primera imatge del poeta llegint s'expressa a través d'una narrativitat senzilla i directa: en anglès «Master OU-YANG was reading his books at night», i en xinès «欧阳子方夜读书», que de forma literal podríem traduir com: «Ouyang Xiu llegia de nit.»

D'altra banda, mentre la prosa clàssica xinesa i la traducció anglesa només diuen de forma descriptiva que Ouyang Xiu sent un soroll, Carner ja d'entrada ens indica l'efecte emocional de sorpresa («em va sobtar... un so llunyà»). Una altra intervenció carneriana significativa en aquest primers versos la veiem en el fet que mentre l'original xinès i l'anglès indiquen la procedència del vent en els termes habituals xinesos de combinatòria de punts cardinals (西南, és a dir *sud-oest* en l'original...), però curiosament amb una procedència diferent en el text anglès («coming from the north-west»), Carner es refereix al nom tradicional del vent en la nostra cultura i la provençal: el mistral o mistral, que efectivament ve del nord-oest com en el text anglès que Carner llegeix. La singularitat artitzada de l'idiomelecte amb què parla la primera persona del poema de Carner la veiem també en l'expressió exclamativa

que vehicula la reacció: «Què serà mai?», on aquest *mai* ens remet al paradigma de sentit del «ara», que correspondria a la fórmula més habitual o previsible: «què serà ara?». Hi trobem, com en l'expressió anterior, aquesta textura verbal que mescla girs singulars i de creació de llengua amb un estil d'aparença planera i colloquial. Cal tenir en compte que en l'original i en la versió anglesa, aquesta exclamació de sorpresa s'expressa en termes menys inusuals: «Saying to himself: "How strange, how strange!"»

En el passatge següent veiem com la fidelitat a les imatges i els continguts només divergeix en alguna supressió menor, però en canvi, en perspectiva comparativa, la formalització verbal carneriana essencialitza i sintetitza amb un procés de decantament líric que redueix la matèria verbal i en treu un màxim partit d'eficàcia expressiva. En aquest passatge es descriu la natura creixent del soroll que arriba al lector nocturn, i se'l descriu a través d'una comparació subjectiva: («First there was a pattering and rustling; but suddenly this broke into a great churning and crashing», Carner sintetitza d'entrada a través de l'elisió: en les dues frases temporalment successives, el verb de la primera es projecta sobre la segona que ja no el repeteix, tensant la dicció amb un aire de frase nominal: «D'antuvi era una fressa compassada | en boniors: després, sobtadament, | terrabastall potent»). La imatge comparativa que apareix a continuació ens remet a una tempesta marítima experimentada dalt d'un vaixell. Carner se serveix de l'atribució d'emocions humanes al vent i la pluja (no presents en el seu model) per aportar major emotivitat i per guanyar en força descriptiva: («like the noise of waves that wake the traveller at night, when wind and rain suddenly come; and where they last the ship, there is a jangling and clanging as of metal against metal.») Destaquen també en aquest passatge la transformació de la referència neutra al soroll de les onades del text anglès, *the noise of waves* a la més evocadora i plàstica imatge de l'«avalot d'onades». També veiem la saviesa sintètica carneriana en la transformació d'una frase llarga en un decasíllab evocador («i drings com de topades de metalls»), tot i que no manté el joc onomatopeies de l'anglès, *jangling and clanging*.

La lectura en paral·lel del poema «Tardor» de Josep Carner, de la prosa «Autumn» d'Arthur Waley i de la prosa clàssica xinesa «Qiushengfu» d'Ouyang Xiu, ens ha permès objectivar les legítimes llibertats creatives que Carner es pren en el seu procés de *represa* dels temes xinesos de *Lluna i llantera*, sense mai arribar a allunyar-se del sentit general ni de l'avenç discursiu del text de partida, ja que treballa els poemes com a *inspiracions* de naturalesa similar a la seva idea del vers donat: inspiracions que han de ser formalitzades per mitjà de les traves formals, mètriques i d'estratègia compositiva i narrativa. Hem vist com entre els principals procediments de reescriptura o de recreació dels materials imaginatius que es mobilitzen en aquest joc a tres bandes hi ha l'el·lipsi o l'amplificació, la reformulació mètrica, la descontextualització i la simbolització universalitzant, la deriva en la perspectiva o el punt de vista, l'ajustament del discurs a un model de llengua i un estil de dicció determinats. Veiem també com, més que traduir o versionar, Carner literalment recrea els materials imaginatius de procedència xinesa que li arriben per via indirecta. És per això que els poemes de *Lluna i llanterna* es conceben i presenten com a plenament carnerians. I com a tals caldria considerar-los. Poder resseguir la traça del procés creatiu a partir del contrast

amb poemes com aquest que aquí ens ha ocupat d'Ouyang Xiu, traduït a l'anglès per Arthur Waley, i reprès en català a *Lluna i llanterna* per Carner, ens permet visualitzar i objectivar el repertori de recursos, de decisions compositives i de materials verbals que Carner posa en joc en la seva dinàmica creativa.

Apèndix

«Tardor» (Carner 1992, 1140–1141)

Una nit, a conversa amb els meus llibres
bell punt era assegut, em va sobtar
dels indrets de mistral un so llunyà.
—¿Què serà mai? —sé que vaig dir-me.
D'antuvi era una fressa compassada
en boniors: després, sobtadament,
terrabastall potent,
com avalot d'onades que desperta
el nocturn viatger, sota les ires
del xàfec i del vent, amb ressonàncies
i drings com de topades de metalls;
o tal vegada un enrenou d'exèrcit
que es llença a la batalla,
la veu del capità ben esvaïda
pel so rabent dels homes i els cavalls.

—¿D'on ve, minyó —vaig dir—, tanta fressa?
Vés, mira-ho —. El minyó,
tornant, em responia:
—Lluna i estels fan una gran claror;
d'un cap de cel a l'altre hi ha la Via
Làctia; cap passant, cap rondador;
tot és només dels arbres la remor.

—Ai, és el so de la tardor que arriba;
quin dol —vaig dir— que ens sigui ja al davant!
Pàl·lides són les robes i endolades;
escampa boires, núvols afrontant.
De cop, és sa presència
neta i brillant al nostre volt:
el cel és alt; diríeu
que es fa cristall la claredat del sol.

Però l'alè que us glaça,
 cruesa malvolent,
 fereix la pell i els ossos del vivent.
 Sos pensaments són desolats, envien
 solitud i silenci,
 a la vora dels rius i dels serrats.
 I així són freds i tristos sos murmuris,
 salvatges els seus crits exasperats.

Rivals en ufanor, les gracioses
 gespes verdegèn, blanques al sentit.
 Arbres gentils teixeixen llur ombratge
 que lliurarà delit.
 Però ve la tardor: l'herbei es clapa,
 s'esgrogueix el camp;
 topa amb els arbres
 i despulla el brancam.
 És sa natura
 severitat sense perdó;
 per'xo camina amb esmes
 de marciment i de destrucció.
 Geni fatal del cel i de la terra,
 tot pensament d'estrall,
 és un borreu en hora entenebrida,
 guerrer de cor i d'armes de metall.

Creixença en primavera,
 i el fruit a la tardor, que el Cel ho mana.—
 Les flors ja sols viuran en el record,
 i darrera del fruit vindrà la mort.—
 Sense cap sentiment, l'arbre, la planta,
 jeuen per terra quan els ve la fi:
 l'home, però, que es mou i que batega
 i és de tot ésser nat el més diví,
 cent cures té que li garfeixen
 el cor, mil tasques en son greu camí;
 cada trontoll interior vulnera
 de l'esperit el clos misteriós:
 poc serà estrany si les rosades galtes
 ja van tornant-se com un tronc rugós
 i si el cabell més negre

es muda en les gebrades lluentors.

Tret del que sigui fet en bronze o pedra,
 ¿qui ha mai sobreviscut
 la resplendor d'un arbre?
 I, tanmateix, ¿qui si no l'home
 occí la seva joventut?
 Errà ma veu irada
 contra la teva veu, oh tardorada!—
 El meu minyó no respongué. Dormia
 amb el cap decantat, espessament.
 I era la quietud inviolada:
 sols el grill xerricava una tornada
 com si fos en ajut del meu lament.

«Autumn», Ou-Yang Hsiu, traducció d'Arthur Waley (Waley 1919, 105)

Master OU-YANG was reading his books¹ at night when he heard a strange sound coming from the north-west. He paused and listened intently, saying to himself: «How strange, how strange!» First there was a pattering and rustling; but suddenly this broke into a great churning and crashing, like the noise of waves that wake the traveller at night, when wind and rain suddenly come; and where they last the ship, there is a jangling and clanging as of metal against metal.

Or again, like the sound of soldiers going to battle, who march swiftly with their gags² between their teeth, when the captain's voice cannot be heard, but only the tramp of horses and men moving.

I called to my boy, bidding him go out and see what noise this could be. The boy said: «The moon and stars are shining; the Milky Way glitters in the sky. Nowhere is there any noise of men. The noise must be in the trees.»

«I-hsi! alas!» I said, «this must be the sound of Autumn. Oh, why has Autumn come? For as to Autumn's form, her colours are mournful and pale. Mists scatter and clouds withdraw. Her aspect is clean and bright. The sky is high and the sunlight clear as crystal. Her breath is shivering and raw, pricking men's skin and bones; her thoughts are desolate, bringing emptiness and silence to the rivers and hills. And hence it is that her whisperings are sorrowful and cold, but her shouts are wild and angry. Pleasant grasses grew soft and green, vying in rankness. Fair trees knit their shade and gave delight. Autumn swept the grasses and their colour changed; she met the trees, and their boughs were stripped. And

1 The poem was written in 1025, when Ou-yang was finishing his *New History of the T'ang Dynasty*.

2 Pieces of wood put in their mouths to prevent their talking.

because Autumn's being is compounded of sternness, therefore it was that they withered and perished fell and decayed. For Autumn is an executioner,³ and her hour is darkness. She is a warrior, and her element is metal. Therefore she is called "the doomsprite of heaven and earth";⁴ for her thoughts are bent on stern destruction.»

«In Spring, growth; in Autumn, fruit: that is Heaven's plan. Therefore in music the note *shang* is the symbol of the West and *I-tsê* is the pitch-pipe of seventh month. For *shang* means *to strike*; when things grow old they are stricken by grief. And *I* means *to stay*; things that have passed their prime must needs be slain. Plants and trees have no feelings; when their time comes they are blown down. But man moves and lives and is of creatures most divine. A hundred griefs assail his heart, ten thousand tasks wear out his limbs, and each inward stirring shakes the atoms of his soul. And all the more, when he thinks of things that his strength cannot achieve or grieves at things his mind cannot understand, is it strange that cheeks that were steeped in red should grow withered as an old stick, and hair that was black as ebony should turn as spangled as starry sky? How should ought else but what is fashioned of bras or stone strive to outlast the splendor of a tree? Who but man himself is the slayer of his youth? Why was I angered at Autumn's voice?»

The boy made no answer: he was sleeping with lowered head. I could hear nothing but the insects chirping shrilly on every side as though they sought to join in my lamentation.

Prosa original xinesa: «Qiusheng fu», 秋声赋 (Ouyang Xiu 欧阳修 1961, 256)

欧阳子方夜读书，闻有声自西南来者，悚然而听之，曰：“异哉！”初淅沥以萧飒，忽奔腾而砰湃；如波涛夜惊，风雨骤至。其触于物也，[钅从] [钅从] 铮铮，金铁皆鸣；又如赴敌之兵，衔枚疾走，不闻号令，但闻人马之行声。予谓童子：“此何声也？汝出视之。”童子曰：“星月皎洁，明河在天，四无人声，声在树间。”

予曰：“噫嘻，悲哉！此秋声也，胡为而来哉？盖夫秋之为状也：其色惨淡，烟霏云敛；其容清明，天高日晶；其气栗冽，砭人肌骨；其意萧条，山川寂寥。故其为声也，凄凄切切，呼号愤发。丰草绿缛而争茂，佳木葱笼而可悦；草拂之而色变，木遭之而叶脱；其所以摧败零落者，乃其一气之余烈。

夫秋，刑官也，于时为阴；又兵象也，于行为金，是谓天地之义气，常以肃杀而为心。天之于物，春生秋实。故其在乐也，商声主西方之音，夷则为七月之律。商，伤也；物既老而悲伤。夷，戮也；物过盛而当杀。

3 Executions took place in autumn, see *Chou Li*, Book 34 (Biot translation, tome 2, 286).

4 *Book of Rites*, I, 656 (Couvreur's edition).

“嗟乎，草木无情，有时飘零。人为动物，惟物之灵。百忧感其心，万事劳其形。有动于中，必摇其精。而况思其力之所不及，忧其智之所不能；宜其渥然丹者为槁木，黧然黑者为星星。奈何以非金石之质，欲与草木而争荣？念谁为之戕贼，亦何恨乎秋声？”

童子莫对，垂头而睡。但闻四壁虫声唧唧，如助余之叹息。

Bibliografia

- Benjamin, Walter. 1983. «La tasca del traductor». *Reduccions* 19, 47–58.
- Carner, Josep. 1935. *Lluna i llanterna*. Barcelona: Edicions Proa.
- . 1974. *Proverbis d'ací i d'allà*. Barcelona: Edicions Proa.
- . 1992. *Poesia*. Text de l'edició de 1957 revisat i establert per Jaume Coll. Barcelona: Quaderns Crema.
- Coll Llinàs, Jaume. 1991. *Edició crítica de la poesia de Josep Carner publicada en llibre*. Tesi doctoral. Universitat de Barcelona, Departament de Filologia Catalana.
- Egan, Ronald C. 1984. *The Literary Works of Ou-yang Hsiu (1007–72)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ferrater, Gabriel. 1971. «Pròleg» a Carner, Josep. *Nabí*. Barcelona: Edicions 62, 5–23.
- Graham, A.C. 1965. *Anthology of Chinese Literature from Early Times to the Fourteenth Century*. Editat per Cyril Birch. New York: Grove Press, 368–369.
- Liu, James J. Y. 1967. *Ou-yang Hsiu: An Eleventh Century NeoConfucianist*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Locke, Marjorie A. 1951. *The Early Life of Ou-yang Hsiu and His Relation to the Rise of the Ku-well Movement of the Sung Dynasty*. London: University of London.
- Nardi, Núria, Pelegrí, Iolanda. 1986. *El reialme de la poesia de Josep Carner*. Barcelona: Edicions 62, 243–246 i 247–249.
- Ollé, Manel. 1995. «*Lluna i llanterna*: represa de temes xinesos: De Bai Juyi a Josep Carner, passant per Arthur Waley», dins Jaume Subirana (ed.), *Carneriana. Josep Carner vint-i-cinc anys després*. Barcelona: Editorial Proa, 133–150.
- Ouyang Xiu. 1961. 欧阳修, «Qiusheng fu, 秋声赋», Ouyang Xiu quanji 欧阳修全集, vol. 2, Pequín: Zhonghua shuju 中华书局, 256.
- Waley, Arthur. 1919. *More Translations From The Chinese*. New York: Alfred A. Knopf.
- . 1941. *Translations from the Chinese*. New York: Alfred A. Knopf, 317–318.