

líric breu, l'ambientació esdevé classicitzant (el protagonista és el mateix Catul que en el primer poema és a la llista de retòrics avorribles) i en la conclusió s'insinua el que després serà la tècnica del vers final, proper en aquest cas a l'estirabot (370). Continua essent una reflexió sobre el poeta com a ésser diferent, però n'ha variat substancialment la formalització. No és encara el classicisme de la seva poètica posterior, sinó una mena de recobriment extern que s'emparenta més aviat amb un distanciament clàssic parnassià, al qual s'afegeix la punta d'exotisme i d'ironia necessaris. Cant de poeta, la tercera composició i primera en què s'adverteix el gir de l'evolució, n'és un altre exemple. La reflexió sobre l'artista-emperador que canta al marge de les inclemències del temps i les necessitats mundanes dels seus súbdits s'embolcalla d'un neoclassicisme d'arrel verlainiana i parnassiana (371), al qual s'integra un seguit d'enumeracions humorístiques i situacions quotidianes. Molt puntuals, però tan insòlites per als romàntics com per als parnassians. L'afegit final de Natura és la millor mostra de desmitificació dels ideals infantils. Després de fer-hi cantar amb els tòpics de rigor els ocells, les flors, les branques i els vells per tal de rebre la primavera,

*"Ja ve la primavera
d'encensos envoltada,
de rosas coronada
la testa riallera.*

*De resplandors inonda
la natura adormida,
y passa vessant vida
eternalment feconda."*

(vs. 1-8)

apareix el poeta, el qual, en obrir la finestra i advertir la presència de l'estació naixent, es queixa dels efluvis jocfloralescos que la nova sensualitat primaveral

despertarà en els versaires provincians:

*"Primavera! Déu meu! Altra vegada
las vellas miraran si la cigonya
fa niu al campanar y si floreixen
l'orenga y las violas de sos testos!
Els vells tussint, daran una volteta
contant històrias de sos temps. Las moscas
y ls burinots retornaran encara.
Y quina pluja d'odas! En dos mesos
no llegeixo revistas de provincias."
(vs.103-111)*

Fins a l'aparició d'aquest nou poeta sarcàstic, qui s'havia manifestat era el mateix infant extasiat del poema programàtic del començament i el Carner d'infininitat de composicions inèdites presentades als certàmens literaris en anys anteriors. Amb convicció i absoluta sinceritat i no només com a imitació d'unes convencions. El contrast implica, doncs, la superposició de dues teories diferents i la presència entrellucada del Carner posterior. Una dualitat que alguns dels crítics de l'època no saben entendre i que es converteix en un altre dels motius de polèmica (372).

A Somnis, segona part, és on ressona més intensament l'apropament al Modernisme del Carner de 1901. Apropament, en el cas de la poesia, al vessant formalista i culturalista, que beu directament i amb poca originalitat en les fonts del simbolisme i parnassianisme francesos. Cada poema és la glossa d'un personatge llegendari o literari famós, a l'estil -tot i els afegits personals- d'algunes de les composicions d'Heredia a Les trophées (373). L'origen d'aquests poemes cal datar-lo aproximadament cap a 1901, moment en què entre els seus textos inèdits se'n descobreixen alguns de semblants. Com és ara Vellas ombres, presentat als Jocs Florals de Barcelona

d'aquell any i amb coincidències pel que fa a la selecció de personatges, tot i que els continguts siguin diferents (374). Amb anterioritat a aquesta data encara no hi ha indicis d'interès per aquesta mena de temes, nova constatació de la importància de l'any per explicar el pas fugisser de Carner per un període d'enlluernament modernista.

La intenció primera dels poemes és la recreació culta de temes llibrescos. El punt de partida és el mateix que apliquen a temes semblants els poetes modernistes catalans interessats per aquest vessant del model francès. Amb Jeroni Zanné al davant, cosa que justifica les seves preferències per aquesta part (375). El tractament es concreta en l'objectivitat i distanciament del poeta respecte als conflictes que donen nom als seus personatges, la desaparició de la narració, la tonalitat clàssica i l'estatisme de les figures. La millor pista per a la deducció de registres i interessos és en la selecció dels personatges glossats: Llucifer, els esposos del Càntic dels càntics, Gopa, Júpiter, Prometeu, Merlí i Bibiana, Hamlet, el rei Lear, Roland, Parsifal, Lohengrin, Marion Delorme, Don Joan, Lorenzaccio i Clara i Edmond. S'hi adverteix el ressò dels grans autors europeus que han influït en la seva formació escolar (com Shakespeare). O algunes de les constants temàtiques anteriors (la religió i l'amor). Sempre, però, des d'un fonament literari objectivat, per la qual cosa el tema religiós esdevé bíblic i l'amorós recreació d'escenes famoses. Allò que hi destaca és la utilització dels registres propis de les modes fixades per la poètica modernista de la qual parteix. A nivell menor, l'exotisme oriental (com a Gopa) o la recreació de la llegenda popular (com a Llucifer); però sobretot el parnassianisme (amb temes clàs-

sics, històrics o mitològics) i un wagnerisme entre simbolista i pre-rafaelita (376). En ambdós casos, amb la mateixa convicció dels primers poemes de Biografia, però amb el corresponent canvi de referent. Convicció que no vol anar més enllà de la simple imitació de models, tan simple com la que pretenen i assoleixen altres poetes modernistes coetanis amb gustos semblants.

El registre parnassià -el mateix de què després es val en alguns dels sonets- queda ben a flor de pell a Júpiter. Sense símptomes de paròdia i amb la grandiloquència i hieratisme propis del tòpic, la síntesi del vers final, la impassibilitat de l'escena o el seguit de referències clàssiques -fins i tot filosòfiques- per tal de bastir un món majestuós allunyat de la realitat:

*"El front és gran. Fulgúran els ulls esglayadós.
És solemnia la calma dels muscles en repòs.
Fins a la mà, d'hont ixen els llamps de tempestat
cau una barba blanca d'augusta magestat.
Lluheix. Cegat en terra rodola aquell que.1 veu.
Quan besa tot és llavi. Quan demna tot és peu.
Reposa. Ab sa mirada penetra l'infinit
y quan el món vol veure l'aixeca ab el seu dit.
Las sevas plantas cauen d'intensa pesadesa.
Demunt dels universos riu tota sa nuesa.
Fa trontollar la terra, creua ab l'oratje, ls cels.
Quan parla. s veu pels àmbits un bellugueig d'estels.
Tot és per ell. Las fruytas de Ceres soleyadas,
de Venus palpitanta las tremolors rosadas,
el vi d'or de Dyonisos y la cansó de Pan.
És fort. Todas las cosas se moren y se'n van.
Ell queda. És fort. Vent, terra, foch y ayre fan quan vol.
Son riure és gran, magnífich, esplendorós: el Sol!"*

D'entre els diversos en què es val de personatges wagnerians o del cicle artúric, aquell que s'ajusta més als llocs comuns -tot i el regust pre-rafaelita la font continua essent francesa- és el començament de Parsifal. No hi manquen les fades, les flors colltorçades, els cabells ondulants, l'ambient medievalitzant, un sensualisme extrem, els contrastos més expressius (en aquest

cas l'amor i la mort) o la punta de crueltat que acompanya l'aparició de la sang:

*"Anava Parsifal per un camí de flors
y dansavan prop seu las donzellas -els cors
palpitants, y ls cabells volant sobre las rosas-
y Parsifal, com un infant veyá las cosas
rientas, y ell també reya picant de mans,
al contemplar aquells encisos sobirans,
rosats y clars. Soltadament, des del pregon
una gota de sanch li caigué sobre.l front.
Y vegé entre.l boyram, la nit y la ventada
una llansa sagnant en un Cor enfonzada
-un Cor morent com un collitorsat gessamí."
(vs.1-11)*

Del que no es pot estar és d'orientar aquests elements vers la lectura religiosa. Així, les tres Maries prenen el lloc de les fades per tal que Parsifal eviti la temptació del mal:

*"Y las fadas del món com boyras s'esvaniren.
Y allà, en la inmensitat, com estels resplandiren
las tres Marias que ploravan de tristor;
l'Amor etern plorant pel fonadís amor!
Y el dols, clar, joguinós, somrient Parsifal,
belant com un cabrit, saltà ben lluny del Mal."
(vs.17-22)*

És, doncs, un pre-rafaelitisme distorsionat per l'ideari catòlic, -fals, doncs, si es vol-, però suficientment assumit com a registre estilístic, per la qual cosa es descarta la finalitat paròdica. Si a Beatriu (1900) aquest component religiós encara era prioritari, ara la intenció primera és la recreació del mite wagnerià. En Lohengrin o Merlí y Bibiana ni tan sols no necessita l'afegit desfigurador. Potser perquè la imitació no és tan exagerada i per tant es pot prescindir de recursos justificadors d'allò que segons qui podia titllar d'heterodòxia decadent.

Alguns dels motius secundaris de Sonnis també són reflex de la influència modernista. Per exemple, la figura de l'heroi, que es repeteix en nombroses ocasions. Més

aviat, però, com a tòpic literari que no pas per convenciment, tal i com suggereix la menció a la fortalesa i la magnificència de la imatge divina glossada a Júpiter. O la presentació del protagonista a Prometheu, obligat a lluitar eternament contra el càstig diví:

*"Vent de lluyta torsava y estremia,
era rublert de núvols el pregon;
el mar cridava al lluny, el tro corria
y vacilava el fonament del món.*

*Empesos pel furor de la tempesta
rodolàvan penyals y roures vells;
mes deya Prometheu alsant la testa:*

-Si ab mi han lluytat, es que sóch gran com ells!-"

(vs. 9-16)

La profusió de llocs comuns no descarta la incorporació en aquesta part -amb menys intensitat que en les altres dues però amb presència suficient- de les constants carnerianes més originals: les que afloren a la segona meitat de Biografia, que caracteritzen Tasca de dalt a baix i que proporcionen el fil unitari per al conjunt. A Un ombra, la composició amb la qual s'inicia la secció, es retorna al didactisme superficial dels inicis o als pròlegs de diverses sèries poètiques semblants típiques dels anys noranta; però, al mateix temps, se situa el lector en el context adequat. Context definit per la concepció de la literatura com a joc de ficció consistent en el trasllat de les grans passions i somnis de la vida -representades en els temes triats- a un escenari reduït, gairebé familiar i tendrívool, apte per a la manipulació per part del poeta per tal d'embellir-los artificialment mitjançant una tècnica literària que pondera la pulcritud, l'estatisme propi de la captació de l'instant, la idealitat i el component culturalista:

*"Bona nit cavallers! Os donch la benvinguda;
del teatre del món veniu a un de més xich.
Per mon llavi insegur nostra gent vos saluda,*

y vos allargo en nom de tots la mà d'amich.

*Volem ser... Oh, Déu meu, els somnis de la vida!
Volem ser molt, y ardots nostre camí hem emprès.
Potser que siguem molt com la esperança ens crida.
Tal volta siguem poch. Tal volta res."*

(vs. 1-8)

Fins aquí, és clar, aquesta teorització prèvia no deixa de ser un element més d'una poèticva basada en l'artifici, aplicable fins i tot als poemes més parnassians gràcies a la familiaritat amb què s'hi presenta la grandiloquència. Però la reducció i manipulació comporta igualment un canvi de perspectiva a partir del qual el distanciament esdevé no només una garantia d'objectivitat o de ficció teatral, sinó també un camí cap a la ironia. Ens acostem així a allò que serà Tasca:

*"-Grans de pols que se'n van! Cansons de jovenalla!-
a l'escoltà eixos mots direu tot badallant.
En va! Caminarem, y som foch de palla,
al menys ens podrem dir qu.hem brillat un instant.*

*Y are no us esglayeu si en nostras aventuras
veyeu un d'eixos crims per somnià a la nit;
la espasa en lloch de sanch fa rajar serraduras;
a l'intermedi el mort s'alsarà tot seguit.*

*Silenci sepulcral! En sa cova enarcada
l'apuntadó ja veig! Comensa la funció
Os saludo altre cop ab la testa inclinada.
Santa nit, cavallers.*

Aixequeu el teló."

(vs. 9-20)

En el desenvolupament que segueix al poema-pròleg la ironia no és mai tan directa com en aquestes tres darreres estrofes. Potser perquè el prefaci és afegit a posteriori, quan l'orientació està més definida i amb la mateixa finalitat amb què es fa evolucionar la Biografia anterior (377). Sí que s'observen altres semblances, més puntuals, que ens apropen al Carner posterior: els jocs de llenguatge; l'embelliment del material folklòric per tal de sobrevalorar-ne la capacitat tècnica de recomposi-

ció i no la reinterpretació en funció d'una filosofia vitalista; o l'aparició per primer cop del sonet com a estrofa capaç de sintetitzar una concepció poètica, ni que sigui en casos esporàdics (Lorenzaccio) que no s'insereixen encara en la polèmica sobre l'estrofa (378). Una altra d'aquestes semblances seria la ingenuïtat en la presentació de certs detalls per tal d'acostar-los millor a una quotidianitat idealitzada. Per exemple, el final de Hamlet, en què la tragèdia shakespeariana es converteix en tema de rondalla:

*"Hi havia en vostres ulls una tristesa,
hi havia en vostres llavis un somris
y érau tot esborrat entre las cosas
com la figura d'un antich tapis.*

*Y vostra gran tragèdia dolorosa
y vostres fets -extranyament llunyans-
tot s'ha tornat l'-Una vegada era-
que mormólan las àvias als infants!"*

(vs. 9-16)

El que no hi trobarem mai és una desmitificació absoluta. Cal esperar fins al tercer poeta del llibre -el de Tasca- que fins i tot pot valer-se dels mateixos temes de Somnis, però ja amb un tractament totalment diferent. És el cas de Romeu y Julieta, personatges que no són presents a Somnis, però sí a Vellas ombras, la sèrie paral·lela presentada als Jocs de Barcelona de 1901. Si en el poema corresponent de Vellas ombras els amants reflecteixen el típic romanticisme amanerat del període anterior,

*"I al lluny las aucellas aixécan sos càntics
i las flors adrèssan sos perfums a Déu;
dugas veus en l'ombra ressonan tendrívolas:
-M'estimas? -T'estimo! -Julieta! -Romeu!"*

(vs. 13-16)

a Tasca, amb el mateix títol, l'amor deixa pas al joc humorístic d'ambientació provinciana. No se'n salva res:

Romeu y Julieta

"Per acabà un plet llegat dels besavis
sobre un parell d'hortos y quatre vinyàs
un bell dematí sos pares els dèyan:
-Pots casar-te, noy. -Noya, t. casaràs.

Y des de llavors cada nit festèZjan;
seguint en secret la conversació
nòtan qu.a l'Agost el dia s'escursa,
qu.a l'hivern fa fret y a l'estiu caló.

Y de tant en tant fan l'ullet els pares
o parlan dels dots ab mals averanys.
-Quan els casarem? -No corre cap pressa,
que.s casin passats uns sis o set anys. -

Si ell tranquilament se'n va de cassera
ella esperarà sense cap neguit;
sinó, ja se sab, lo mateix de sempre
la brisca a les vuyt y a las deu al llit.

Al fi.s casaran. Per una mesada
e murmurarà d'ells a cada pas.
Y si tenen filla? Què faran? Oh, encare
tenen altres plets per altres vinyàs!" (379)

Tasca és l'apartat de Llibre dels poetas que confirma l'orientació selectiva després de les vacil·lacions. S'hi reflecteixen els trets característics -encara en estadi formatiu- del que serà el Carner de Primer llibre de sonets i Els fruits saborosos. Per això és la part més extensa i la que els seus companys valoren més positivament. No cal cercar-hi als inicis, com en Biografia i Somnis, la defensa convincent d'una poètica romàntica o modernista per tal de distanciar-se'n en moments estratègics, sinó que aquest distanciament es generalitza fins a adquirir valor per ell mateix. En tot cas, la vacil·lació és producte de la baixa qualitat del resultat. Tot just és el començament d'una via a desenvolupar.

Inclou diversos subapartats, cosa que li confereix major heterogeneïtat: un poema introductori; Glosas, ree-

laboració d'esquemes populars i infantils; Himnes, tres composicions amb pocs trets en comú; ègloga, poema narratiu intermedi; Epigramas, poetització sintètica a partir d'ambients provincians; Idilis, una altra biografia però amb intencionalitat diferent a la de la primera part del llibre; i Elegia, composició de tancament. El principal tret unificador és precisament el que dona nom al conjunt: la "tasca", el concepte arbitrarista de l'art i la professionalització. Amb la consegüent burla, en els mateixos termes que al final de Natura, contra aquells que es fien de l'espontaneïtat. El poema programàtic previ ho defineix perfectament. Es titula El poeta a la poesia i, prescindint de la "transcendència" floralasca que un títol així hagués comportat poc temps abans, s'hi trenca una llança en favor del treball racional i la retòrica. En uns termes que recorden força -és el fonament modernista de partida -els que Eugeni d'Ors emprà més tard en el pròleg a La muntanya d'ametistes de "Guerau de Liost":

*"Ja ets meva, oh Encisera
de llarga cabellera,
de llavis rojos y d'esguards brillants!
Ja ets meva, oh Encisera,
y t'poso per guardians
al mitj una cesura,
darrera uns consonants." (380)*

Globalment, se'ns remet a un dels principis de la producció immediatament posterior: la quotidianitat com a punt de partida temàtic i l'embelliment tècnic com a forma de desrealització, tot i que allò que predomina és encara la caricatura. Amb les característiques complementàries que aquest tractament comporta, que són les mateixes que apareixen en els poemes dispersos paral·lels: l'exercici estilístic a partir d'un pretext, la idealització joganera, la falsa ingenuïtat, la complaença en el

petit detall intranscendent i la senzillesa, el distanciament del punt de vista de l'autor (que comporta la desaparició de la subjectivitat i l'ús permanent de la ironia), la reorientació dels models de moda (ni que sovint es parteixi d'alguns dels seus tòpics), el sintetisme expressiu com a formalització del miniaturisme temàtic, i un primer desplaçament -encara no definitiu- del marc poètic a la ciutat. Se supera, això sí, allò que en alguns d'aquells textos no publicats en volum no és altra cosa que pur virtuosisme. I s'hi afegixen les primeres mostres del que serà el nou tractament del tema religiós; de l'ús peculiar d'una sèrie de trets d'origen costumista; o de la desmitificació d'alguns valors poètics convencionals.

La transformació de la realitat en pur artifici converteix la poesia en un instrument d'experimentació per tal de plasmar el món exterior des de la perspectiva adequada per a la desrealització, ni que sovint s'hagi de valer de la ridiculització. El poeta treballa, doncs, en una mena de laboratori en el qual tot és manipulació, ficció i, per tant, literatura. D'aquí que, com en el laboratori, l'experimentador usi un material simple i minúscul (aquí són els petits detalls, els diminutius, les escenes ingènues, determinats personatges, la brevetat, etc.) per tal de reproduir en la ficció de la taula de treball allò que més li convé, amb la distensió i distorsió necessàries i amb una total garantia de control. Un reduccionisme que comporta la utilització d'uns personatges o objectes als quals, com en el teatre, els toca de representar un paper dalt d'un escenari construït a propòsit -també desrealitzat- en el qual l'autor exerceix totes les funcions de la direcció, sense que hi hagi res que pugui passar-li desapercebut, exigint als actors

la ductilitat adequada per a cada situació i assumint individualment la responsabilitat d'un producte literari creat racionalment. És la mateixa idea del pròleg de Somnis, però ja sense la necessitat d'haver-la d'aplicar a uns textos que no estan pensats en funció de la teoria.

És així com Carner va elaborant un món artificial sobre el qual pot aplicar el distanciament necessari entre vida i literatura. Un món fet a mida en què allò que l'home és incapaç de controlar o entendre no hi té cabuda. Un món poètic, doncs, ben personal, inventat per ell i, per què no, també per a ell, persona que en tots els àmbits de la seva vida és capaç d'aplicar aquesta mateixa separació entre el jo i la realitat que l'envolta, cosa que li permet, per un cantó, convertir en literatura tot el que toca gràcies a l'enginy i, per l'altre, arraconar l'incognoscible -element irracional inherent a la realitat mateixa i de conseqüències negatives per a l'individu- tant de l'obra com de la pròpia biografia. La literatura és, doncs, una manera de vèncer la por a aquesta realitat ingovernable, ni que sigui ometent-la. Per això molts dels seus poemes, ja des d'aquests moments tan primers, insinuen l'existència d'un mal, d'uns aspectes negatius, que mai no s'acaben de concretar prou però que Carner sap que resten amagats darrera d'una ficció literària que és, precisament, la millor arma per combatre'ls.

S'entén així que quan l'autor reclama un lloc per viure i envellir -a M'agradaria fer-me vell en un país..., un dels Idilis més famosos (381)- en triï un que s'identifica plenament amb aquell que ha inventat en els seus versos i que s'acaba de definir millor en els dos llibres posteriors: amb un rerafons ciutadà que només deixa lloc per a "*selvas impenetrables*" quan són "*de roba*

blanca en els terrats" (vs.5-6); amb uns conterrànies que assumeixen les convencions que la civilitat exigeix i que es comporten tan idíl·licament com les noies retratades en els sonets:

" (...)
y anessin pels carrers infants extasiats,
seguits de la mare
rossa y riallera,
inclinant-se ab ayres afables,
y el pare solemne, ab les mans
a las butxacas insondables."

(vs.7-12);

en un ambient quotidià d'origen costumista en el qual se sent "el gran fresseig de las catifas / que pican las cambreras als balcons" (costumisme capaç d'assimilar factors negatius com el de la desesperació, sempre que sigui la dels estudiants enamorats de les modistes); i on la cultura gaudeix del respecte que li cal. En definitiva, un univers irreal i pur, presentat com a normal i familiar. El mateix dels altres poemes:

"Y hi hauria uns jardins plens de frescor
y en els jardins un surtidor,
y l'aygua tremolosa
salpicada de peixos d'or.
Jo hi aniria
y els infants me dirían, ab mollas a la mà:
-és el senyor de cada dia."

(vs.31-37)

Aquestes característiques confereixen una poètica personal -també vàlida per a la narrativa-, que comença a fer-se present entre 1901 i 1902 i especialment en aquesta darrera part de Llibre dels poetas. Som tot just, però, en un primer estadi, en el qual encara té molta importància la ridiculització i la caricaturació, nivell que no hauria de ser més que un punt de partida, però que a vegades no se sobrepassa. Malgrat la limitació, el conjunt és prou original com perquè els ressenyadors de l'època en reconeguin la novetat, cosa que no exclou que

reaccionin antagònicament, d'acord amb llurs propis criteris sobre la innovació. Així, Emili Vallès, fidel al mestratge i l'amistat, ressalta l'existència d'un to permanent "*cuyo sello especial es la distinción en el recto sentido de la palabra*". Distinció que, segons ell, es mostra amb especial rellevància en aquells instants -posa com a exemple els epigrames- en què "*sale a relucir lo más vulgar de la vida cotidiana y de las ridiculeces humanas*" (382). En canvi, ni el comentarista anònim d'"Il·lustració Catalana" -una prova més dels límits de la publicació pel que fa a l'esperit de modernització amb què es vol presentar als lectors- ni Magí Valls des de la tribuna de la Congregació Mariana, no entenen els propòsits veritables i en rebutgen allò que precisament resulta més orientador cara a l'evolució futura (383). Contràriament al que podria semblar, en aquest terreny Moliné i Brasés és més perspicaç. Per a ell, l'originalitat de Carner prové de saber "*expressar ab elegància y absolut domini de la forma tot lo que vol*", amb una "*clara y freda (...) apreciació sintètica de las cosas (...)*. *Tracta ls temas més grans ab graciosas posturas felinas y ls enxiqueix a gratcient per a poder-hi estampar sas incomparables miniaturas. És un gran especialista en aquestas reduccions, en las que té.l do de sintetisar quadros y caràcters ab pochs traits de poesia*" (384).

Una de les diferències respecte a les dues primeres parts del llibre és la progressiva conversió en paròdia d'allò que anteriorment calia entendre com a aprofitament de determinats registres poètics. Paròdia que, potser perquè ara l'humor té un paper més rellevant, és més directa aquí que no pas en textos posteriors. En algun moment, encara hi ha mostres d'allò que pròpiament és seguiment de models. Ja sigui amb la mateixa base de