

## IRONIA I HUMOR EN ELS «ESCOLIS» DE CARLES RIBA

Entre els conceptes que més apareixen en els articles crítics de Carles Riba sorprenen, per la seva insistència, els d'*ironia*, *humorisme* i *comicitat*. La sorpresa s'esvaeix, tanmateix, després d'una ullada a la història de la crítica europea moderna, en què pot comprovar-se com aquests conceptes van tenir un ampli ressò entre, per exemple, els pensadors romàntics. F. Schlegel, K. W. F. Solger i Jean Paul Richter, o, en l'àmbit anglès, S. T. Coleridge, són alguns dels qui s'ocuparen d'aquestes nocions i les incorporaren als respectius pensaments sobre la literatura i l'art. No ha de sobtar, doncs, que en Riba, i principalment en el crític més jove, el de l'època dels *Escolis* (1915-1920),<sup>1</sup> obert a tota mena d'influències i contactes, els trobem diversament desenvolupats dins els articles de crítica.<sup>2</sup> Tant

1. *Escolis i altres articles* (Barcelona, Publicacions de «La Revista», 1921). En les citacions n'indicaré el número de la pàgina i, separat per una barra inclinada, també el número de la pàgina corresponent a l'edició moderna aplegada a les *Obres completes* 2 (Crítica 1), a cura d'E. Sullà (Barcelona, Edicions 62, 1985), l'única edició assequible actualment. Quan les citacions d'articles ribians portin un sol número de pàgina, fan referència als escrits publicats entre els anys 1914-1920, que no van ser recollits per Riba dins el volum dels *Escolis*; són aplegats a C. RIBA, *Obres completes* 4 (Crítica 3), a cura d'E. Sullà i J. Medina (Edicions 62, Barcelona 1988), d'on trec les citacions. Si no s'indica el contrari, les cursives de les citacions són meves.

2. No és sobrer d'assenyalar que Manuel de Montoliu, Joaquim Folguera i J. Farran i Mayoral foren altres crítics catalans que, al començament de segle, també s'ocuparen d'aquestes qüestions. Vegeu, del primer, el capítol dedicat a J. Carner dels seus *Estudis de literatura catalana* (Barcelona, Societat Catalana d'Edicions, 1912), pàgs. 41-53, en què formula sengles concepcions de l'humor (de clara tradició romàntica) i la ironia. Quant a Folguera, vegeu l'article dedicat a les «*Plasenteries*, de

*ironia* com *humor*, però —per esmentar els dos conceptes més importants—, no són emprats per Riba amb un únic significat, sinó que adopten diversos sentits segons el context, bé que sempre relacionables entre si. Les ratlles següents s'adrecen a dilucidar aquesta diversitat de significacions que es descobreix dins el llenguatge crític ribà de la primera època, en relació amb els conceptes esmentats.<sup>3</sup>

#### LA IRONIA COM A DISTANCIAMENT I COM A CONEIXEMENT

Ja en el seu primer article pròpiament de crítica literària, el dedicat a *La paraula en el vent* de Josep Carner, Riba fa ús del terme *ironia* per qualificar la poesia carneriana, tot remarquant la seva objectivitat i el seu distanciamment, qualitats que ell entenia en el sentit de visió despassionada de la realitat, en què no s'immisceix el poeta i les seves emocions; distanciamment que es reflecteix en la seva expressió, la qual, bo i evitant de no caure en el sentimentalisme, defuig també la sequedat i la fredor de la paraula governada només per la raó:

Carles Soldevila», recollit a *Articles* (Barcelona, Publicacions de «La Revista», 1920), pàgs. 27-31). I respecte al darrer, vegeu, de les *Lletres a una amiga estrangera* (Barcelona, Publ. de «La Revista», 1920), la de l'1-7-1918, encapçalada per una ressenya sobre Mark Twain (pàgs. 84-86).

3. N'excloc, ja d'entrada, els casos en què el terme *ironia* és usat en el sentit tradicional que se li dona en retòrica, és a dir, com a expressió d'una idea a través de paraules que semblen indicar el contrari; expressió que, a més, té una de les seves manifestacions en la figura de la *paradoxa*. Així, per exemple, a l'escolí dedicat a *La ciutat d'ivori*, de Guerau de Liost, Riba assenyalava com «hi ha, ben segur, una ironia sota aquest títol». Aquesta ironia és en el fet que tot el material constructiu de què el poeta s'ha valgut per aixecar la seva ciutat —això és, els seus poemes, la seva obra— és la paraula governada per la seva imaginació (ell és «l'arquitecte dels mots»), paraula que ha sabut fer maliciable, ja que amb ella ha assolit «màximes arduïdes constructives» (pàgs. 101/98); tanmateix, en lloc d'intitular l'obra *La ciutat de la paraula*, ha posat en el títol l'ivori, que és un material impracticable i difícil de treballar; és, això, «una ironia de pudor liminar» (pàgs. 100-1/96-8). Un altre exemple el trobem a l'escolí dedicat a la novel·la *L'abrondament*, de Carles Soldevila (pàgs. 103-5/99-100). Una anàlisi exhaustiva de la totalitat de casos en què apareixen aquest i els altres conceptes als primers articles de Riba la trobareu a la meua Tesi de Llicenciatura, *La teoria literària de Carles Riba. L'època dels «Escolis»* (1913-1920), Universitat de Barcelona (1993), inèdita.

«...aquesta posició li fa la seva *ironia* única a Catalunya. Està a la justa distància d'ell mateix, per alliberar-se de la passió sense matar-la, per apartar-se del cor sense confugir a la raó» (pàg. 16).<sup>4</sup>

La referència, en termes negatius, que anys enrere, a l'«Endreça» del seu *Segon Llibre de Sonets*, havia fet Carner de la virtut de la ironia s'adequa bastant al concepte de Riba:

«...un esperit sense *ironia* es llançarà bruscamment a la Belleza i la malmetrà amb la seva admiració. A diferència de les abelles, qui copsen el perfum deixant la flor aparentment intacta».<sup>5</sup>

«Llançar-se», «bruscamment» i «admiració» poden considerar-se antítesis de *distanciamment*, *serenitat* i *despassionament*, tres de les característiques principals de la ironia tal com Riba l'entén en la citació anterior.

Riba empra altres vegades el terme *ironia* en el mateix sentit de distanciamment, i relacionant-lo amb la *llibertat* del creador (el fet que res no el constrenyi en la seva tasca creativa, com podria ser el fet de voler reflectir una ideologia en l'obra, o d'imposar-li una finalitat —moral, per exemple—, etc.). En referir-se als *Poemes bíblics* de Joan Alcover, afirma:

«El poeta no hagué de renunciar a la seva llibertat —a la seva *ironia*— davant la visió, perquè la visió no fou aclaparadora, sinó clara i segura; per això l'evocació de la visió i la seva estructuració immediata en paraules concretes, és més certament tranquil·la, noblement austera per tant» (pàgs. 119/109).

També relaciona la ironia amb la *serenitat* (en oposició, per exemple, a aquell «espontani desbordament d'emocions», com Wordsworth definia la poesia, o a qualsevol altre estat d'exaltació que alteri el creador). Per exemple, en parlar de la poesia de Mil·las-Raurell:

4. I encara, en el mateix article: «Sempre "ironia", (...) lluny de l'espasme o el retorçiment» (pàg. 18). Article *La paraula en el vent. Al marge d'un llibre d'En Josep Carner* (18-VII-1914).

5. J. CARNER, pròleg al II *Llibre de Sonets*, Barcelona [1907] (s.p.i.). Receditat per Jaume Aulet a J. CARNER, *Llibres de sonets* (Barcelona, Curial Edicions Catalanes, 1991), pàg. 111.

«[en els poemes, l'autor] ofereix sempre exultació unànime a canvi de glòria personal. (...) Aquesta poesia que no amant la *serenitat* no conceix la *ironia*, que no aspira a la comunió tèbia amb l'oient desconegut, sinó que vol seguidors arremorats...» (pàgs. 162/135).

És aquesta concepció de la *ironia*, vinculada indistriablement a la *serenitat* i a la *llibertat* creadores, la que empra Riba, en la seva prosa crítica, a l'hora d'intentar assenyalar la principal característica d'una mena de literatura: la de l'objectivitat o distanciament, el més il·lustre representant de la qual seria Josep Carner. Aquesta mateixa concepció de la *ironia*, nogensmenys, encara la podem trobar relacionada amb una altra idea, sorgida concretament d'Eugeni d'Ors.

En el pensament de Xènius, la *intelligència*, com a facultat humana, ocupa un lloc preeminent. I en les diverses glosses i els diversos articles en què és tractada, apareix sovint relacionada amb la *ironia* o amb el que Ors anomena *pensament irònic*.<sup>6</sup> Si la *intelligència* ha de presidir la vida de l'home del Nou-cents, talmant la *ironia*, «aquesta virtut sense la qual no podrien pas viure les persones dignes».<sup>7</sup> La *ironia*, vinculada a l'activitat racional i intel·ligent, comporta una determinada posició i una actitud davant la realitat; si hi afegim les connotacions de distanciament que ja hem vist que li són inherents, no serem gaire lluny de la *ironia* romàntica:

«El sentiment específic que caracteritza la *ironia* romàntica és la visió de conjunt sobre tot allò que existeix; això condiciona alhora un elevar-se per sobre de les coses. Aquesta visió de conjunt és una forma de *conèixer*, una forma de saber.»<sup>8</sup>

La *ironia* entesa, doncs, com un *conèixer* «per damunt», objectiu, de la realitat, que comporta la seva aprehensió i, ensems, el seu domini per part del subjecte. Aquesta concepció de la *ironia*, «la flor

6. Vegeu, per exemple, la glosa «Notes sobre el diàleg i sobre la incapacitat per al diàleg», dins *Obra catalana completa (Glosari 1906-1910)* (Barcelona, Editorial Selecta, 1950), pàg. 197. Vegeu també N. BILBENY, *Eugeni d'Ors i la ideologia del Noucentisme* (Barcelona, Edicions de la Magrana, 1988), pàgs. 41-42.

7. La citació és de Carner, del pròleg al *II Llibre de Sonets*, op. cit.

8. WALTER BIEMEL, *La ironia romàntica y la filosofía del idealismo alemán*, «Convivium», 13-14, gener-desembre 1962 (Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de Barcelona), pàg. 34.

suprema de la *intelligència*», com l'anomena el mateix Riba (pàgs. 26/52), es reflecteix, per exemple, en l'article que dedica als *Sonnets* de Guerau de Liost, en referir-se a la mena d'observació o examen a què el poeta sotmet la realitat que ha de ser objecte de la seva creació:

«La *ironia* [l'autor en qui es dona] *conèix* els objectes sense menysprear-los ni identificar-s'hi; els intueix, com si diguéssim hi entra, conservant-se ella mateixa íntegra i lliure. No pateix els objectes —els gòverna, al contrari; sap els límits de cada cosa, i per això s'hi mou a dintre desembarassadament» (pàgs. 26/52-3).

Riba destaca, d'una banda, les condicions pròpies del *distanciament*: la imparcialitat, la llibertat i la serenitat (el «no patir»). I, d'altra banda, remarca l'acte de *conèixer* que comporta aquesta posició, l'aprehensió dels límits dels objectes i el control o govern d'aquests per part de l'autor. Aquesta mena de visió de la realitat condueix, així, cap a un discerniment de la seva veritable naturalesa, més enllà de la seva aparença superficial:

«Posar els ulls sobre un objecte (...); *conèixer* aquest objecte, destriar la seva valor real de la seva valor aparent, és acte central d'*ironia*, just, inblasmable» (pàgs. 90/91).

*Ironia*, doncs, com a distanciament i com a coneixement dels materials a literaturitzar.

Tornant ara a la *ironia* com a forma de comportament davant la realitat, Riba farà d'aquest concepte un dels eixos vertebradors del seu article sobre el *Hamlet* shakespearí («Al marge de *Hamlet*, traduït per M. Morera i Galcia»). Goethe —per posar un exemple de la visió que tenia la crítica romàntica de l'obra— veia en *Hamlet*, respecte al deure de venjança que li imposa l'espectre del seu pare,

«una ànima cridada a executar una gran feta de la qual no està a l'alçada. (...) Li és exigit l'impossible; no l'impossible en si mateix, sinó allò que a ell li resulta impossible. I es gira, i es retorça, esporuguit, i es fa endavant i es fa enrere...»<sup>9</sup>

9. J. W. GOETHE, *Avis d'apprentissage de Wilhelm Meister* (1795), trad. de J. Murgades (Barcelona, Edicions 62, 1985), pàg. 186.

Riba ampliarà aquesta visió:

«[Hamlet] no és sols un impotent per a l'acció: és també, i més, un impotent per a la *ironia*» (pàgs. 189/151).

La visió de la vida que té Hamlet, diu Riba, és una visió desil·lusionada i pessimista; i això a causa de la seva «candidesa d'escolar» (id.), que li ha fet creure que podria explicar-se el món que l'envolta basant-se únicament en els seus instints morals i el seu gust (el seu món interior), que ha convertit en opinions ja fixades. És evident, però, que «la gran màquina abstracta del món» es mou conforme a designis del tot imprevisibles. La malenconia, la tristesa, la inacció i l'orgull irritat de Hamlet són, llavors, conseqüències inevitables de no haver establert,

«entre ell i els altres homes, aquesta zona neutra de pietat que és la *ironia*, assegurant així a distància l'exactitud, la tranquil·litat i el rèdit de *conetxement*» (id.).

Ironia com a pietat, és a dir, com a comprensió i indulgència que, a través del distanciament i la serenitat, permeten un coneixement més exacte de la realitat circumdant. Riba troba en la manca d'ironia de Hamlet la clau de la tragèdia. La decisió amb què es desfa de Rosencrantz i Guildenstern camí d'Anglaterra o l'ímpetu amb què s'abraona contra Laertes al cementiri revelen que en Hamlet no hi ha «un irremeiable abúlic» (pàgs. 191/152), tal com estableix la crítica romàntica. És sobretot en els «vestigis de l'antic escolar», el seu candor, el fet de donar un paper massa important a la imaginació i a la seva antiga intel·ligència primmirada en detriment del braó i la resolució, és en la seva actitud, en fi, tan poc *irònica*, on cal cercar, per a Riba, la causa per què Hamlet hagi estat, no l'«arbitre» sinó el «vassall» de la seva revenja, no «un parió» sinó «un opòsit d'Ulisses» (id.). Xènius, sens dubte, hi estaria d'acord:

«La ironia, vet aquí la salvació. Si ets només intel·ligent, seràs incapaç d'heroisme, perquè la teva crítica deturara la teva acció. Si ets només heroic, seràs incapaç d'intel·ligència, perquè la teva acció et demanarà ceguesa, i no discerniment... Si pots arribar a l'admirable posició

d'ironia, sabràs ser alhora supremament intel·ligent i magníficament heroic».<sup>10</sup>

Pot establir-se un paral·lelisme entre la crítica que Riba fa a Hamlet i la que adreça al Schiller jove, el que compongué l'«Oda a la Joia».<sup>11</sup> Si en Hamlet la manca d'ironia l'aboca a una visió escèptica de la vida, en el jove Schiller li'n provoca, contràriament, una d'excessivament optimista. Com en Hamlet, els seus pensaments també són dominats pel seu «candor» (pàgs. 35/57). Sobreexcitat per l'ideal de llibertat i rejueniment propugnat pels joves alemanys durant el període de l'*Sturm und Drang*, i atapeït de filosofia i d'història i erudició, l'estil i el to de les seves composicions se'n infla, resulta oratori, de «paraula fortuïta, estamordidora amb els grans mots i els grans gestos de l'orador» (pàgs. 36/58). I en trobar, en un moment de la seva joventut, una certa estabilitat familiar, exultant d'agraïment cantà la joia; però no ja la seva pròpia, sinó la de tota la humanitat:

«Un cant molt generós. Però així mateix pueril. No hi era desmentit aquell estudiantet d'acadèmia...» (pàgs. 35/57).

Igual com Hamlet, Riba remarca que el jove Schiller parteix d'idees ja fixades per a la concepció del món: «els seus entusiasmes s'interposen sempre entre ell i les coses exteriors» (pàg. 29); no té la serenitat ni estableix la distància necessàries per poder contemplar i comentar les coses del món amb exactitud: li manca la *ironia*. D'aquí ve l'esclat d'optimisme completament ingenu de l'«Oda a la Joia» i d'altres peces d'aquella època. Un esclat idealista no fonamentat, que fa que Riba, i nosaltres amb ell, mitjançant l'angle de visió distanciat que permet el temps, no puguem deixar de sentir, davant les creacions de Schiller, «aquella angoixa, secreta en tota la seva obra», suscitada pel seu «optimisme sense *ironia*» (pàgs. 36/58).

10. «Guia de l'albir en els nerviosos i escrupolosos», *Obra catalana completa*, pàg. 1009.

11. A més de l'escoli «L'Oda a la Joia de Schiller», el 1916 Riba havia publicat, sobre el poeta alemany, l'article *Frederic Schiller* («Quaderns d'Estudi», II: 2), no recollit als *Escolis*. Faig referència a ambdós.

## LA IRONIA COM A FILOSOFIA

Riba va dedicar l'escoli «La resurrecció d'Homer», escrit el 1918, al que s'ha anomenat la «qüestió homèrica». Unes quantes troballes, de dubtosa importància, havien induït la crítica del segle passat, «idealitzant, idealitzant», a creure en la inexistència de la figura d'Homer i a considerar

«la producció èpica com una màquina de moviments constants, determinats; grans mots amb majúscula n'eren les rodes impalpables: Poble, Raça, Consciència nacional i així més; una divina abstracció, la Natura, en movia els ressorts...» (pàgs. 39/60).

Al començament del nostre segle, però, un estudiós de l'obra homèrica, M. Victor Bérard, havia aconseguit de reconstruir l'itinerari d'Ulisses aportant noves dades que advocaven per l'existència d'Homer. Noves descobertes que reclamaven, doncs, un canvi en aquella opinió establerta com a dogma. Canvi que Riba celebra que es produeixi efectivament en el nou segle:

«El Nou-cents (...) [ha] retrobat allò que és la llibertat única del pensament: l'adhesió sincera a la descoberta nova, però sense renunciar a l'agilitat de fer un pas avant —o dos passos enrera— quan s'esdevindrà la descoberta novíssima. Per dir-ho amb un terme de filosofia catalana: la *ironia*» (pàgs. 39/60).

La font d'aquesta concepció concreta de la ironia com a «terme de filosofia catalana» és un *Curs de Dialèctica* que publicà Eugeni d'Ors aquell mateix any (1918), del qual reporto els fragments que més directament incideixen en el text de Riba:

«...les conclusions no poden ser mai portades literalment, rígidament a la vida; que encara que poguessin ésser-ho, resten sempre insuficients per allò que la vida reclama; que la vida incessantment invalida la ciència encara que no fos d'altra manera que mostrant la revisió i l'esmena que la ciència d'avui aporta a la ciència d'ahir i vaticinant que igual sort haurà de córrer la ciència d'avui als ulls de la ciència de demà. (...) ...sempre [resta], a part de la ciència, per damunt la ciència, una actitud d'esperit, una actitud, tota pràctica si es vol, que sense desconèixer els re-

sultats de la ciència, sense rompre amb ells ni oblidar-los, sense que li sigui possible, tal volta, oposar als resultats de la ciència altres resultats, curaria, però, de mitigar aquests, de fer-los més flexibles, de voltar-los, en enunciar-los, d'un nimbus de dubte que no exclouï en cap cas la possibilitat, àdhuc mínima, de la posterior contradicció. Aquesta actitud, que en el llenguatge de l'Escola, i per oposar-la a la pretensió dogmàtica i *apodíctica*,<sup>12</sup> anomenem actitud *asseròria* en el saber, i amb preferència encara a això (en adopció d'un mot literari, que uneix a tots els avantatges tècnics que hi hauria lloc a demanar-li tots els prestigis històrics que se li podria desitjar), actitud *irònica*, constitueix ja per ella sola una funció de la filosofia, una filosofia».<sup>13</sup>

Aquesta actitud *irònica* que propugna Ors és la *ironia* de què parla Riba a l'article citat més amunt, incidint, però, l'autor dels *Escolis*, no tant en la relativitat del coneixement positiu com en la necessitat d'estar oberts a les noves descobertes contínues que es donen en la ciència i en el saber, com ara en el cas de la «qüestió homèrica». Malgrat aquesta filiació a una font concreta i determinada, la relació d'aquesta concepció de la ironia amb els altres significats o accepcions amb què Riba emprà el terme és evident.

## LA COMICITAT

La ironia és també una de les diferents formes que pot adoptar l'humorisme. Abans de parlar-ne, però, caldrà que aclarim quina concepció té Riba de l'humor o la comicitat. A l'escoli «De l'humor en el *Tom Sawyer*», Riba n'assenyala el component fonamental:

«...aquest adonar-se del contrast entre l'aspiració infinita i la realització limitada que nia en el fons de tot humorisme» (pàgs. 69/78).

A l'origen d'aquesta concepció ribiana —de la qual, com és habitual, Riba no en dona la font— de l'humorisme com a contrast entre una «aspiració infinita» i la seva «realització limitada» hi ha un article de S. T. Coleridge en el qual és analitzada la naturalesa de la

12. Aquesta cursiva i les següents són d'Eugeni d'Ors.

13. E. d'Ors, *Doctrina de la intel·ligència* (Primera part), *Curs de Dialèctica, Arxius de l'Institut de Ciències*, any VI, 1918 (Barcelona, Institut d'Estudis Catalans), pàg. 10.

comicitat i les seves diferents manifestacions.<sup>14</sup> Coleridge hi destaca el contrast entre aspiració i realització que produeix l'efecte còmic:

«there is a mere disproportion between a definite act and a definite purpose or end, or a disproportion of the end itself to the rank or circumstances of the definite person» (pàg. 260).

La desproporció aspiració-realització es verifica alhora en termes d'infini-limitat:

«whenever a finite is contemplated in reference to the infinite, whether consciously or unconsciously, humour essentially arises» (pàg. 262).<sup>15</sup>

Coleridge fa notar, a més, que aquesta contrastació comporta

«an acknowledgement of the hollowness and farce of the world, and its disproportion to the godlike within us» (pàg. 261),

és a dir, l'apercebre's, per part del subjecte, de la manca de paritat existent entre allò que en ell hi ha de component diví i la limitació i fins vacuïtat del món.<sup>16</sup>

Tots els elements que componen la teoria de la comicitat de Coleridge apareixen en els articles ribians en què és tractat aquest concepte (alguns de presos literalment, altres d'adaptats). Ja en el seu primer article de crítica, sobre *La paraula en el vent* de Carner, en

14. «On the Distinctions of the Witty, the Droll, the Odd, and the Humorous; the Nature and Constituents of Humour; Rabelais, Swift, Sterne» (A course of lectures - Lecture IX), dins *Coleridge's Essays and Lectures on Shakespeare and Some Other Old Poets and Dramatists* (Londres, Published by J. M. Dent and Sons Ltd., 1911; Everyman's Library - Essays). N'indico la pàgina en les citacions.

15. No és sobrer remarcar que, igual com Riba es basa en Coleridge, la teoria d'aquest segueix —per no dir que copia— la del crític alemany Jean Paul Richter, el qual defineix la comicitat com «el contrast del que és infinit amb el que és finit» (JEAN PAUL RICHTER, *Introducción a la estética*, Madrid, Ed. Verbum, 1991, pàg. 93). El mateix René Wellek, fent referència a un altre text de Coleridge sobre l'humor, assenyala aquesta dependència respecte a Jean Paul; vegeu el capítol dedicat a Coleridge del segon volum de la seva *Historia de la crítica moderna* (Madrid, Ed. Gredos, 1973), pàg. 176.

16. Això farà deduir a Riba que «el sentiment de l'humor sembla en efecte derivar de la consciència cristiana; el cristianisme posa per primera vegada en mans de l'home unes mesures divines» (pàgs. 184/148).

va fer una formulació amb els mateixos termes abstractes de Coleridge: l'humor en Carner sorgeix de la

«torturadora clara presència [del poeta] a la contínua batalla d'això que hi ha en nosaltres —potser millor diríem "fora" de nosaltres— de *limitat*, i això que hi ha en nosaltres d'*infini* i *diví*» (pàg. 17).<sup>17</sup>

En articles posteriors es valdrà de termes més concrets, incidint sobretot, seguint Coleridge, en el contrast entre fi o aspiració infinits i realització o acció limitades d'on sorgeix la comicitat. Així, en referir-se als personatges de la novel·la de C. Soldevila *L'abrandament*, remarca com són

«de mesures molt mesquinament limitades, que els fan una talla de caràcter exigua. Si l'autor els hagués fet escometre empreses gegantines, el joc, per un efecte còmic rudimentari, hauria esdevingut grotesc i s'hauria eixamorat de franca rialla» (pàgs. 103/99).<sup>18</sup>

Riba troba en el *Pickwick Club* de Dickens un excel·lent motiu per a parlar de comicitat. En l'escoli que li dedica destaca com, a mesura que ens endinsem en la novel·la, anem descobrint

«els passos còmics del filosòfic burgès que cerca la satisfacció dels seus vastos idealismes en limitades escomeses i glorieja en resultats mediocres» (pàgs. 49/65).

(Podem recordar, llavors, a tall d'exemple, l'episodi relatat al cap. XI, en què el senyor Pickwick, delerós de fer grans descobriments per a la ciència [vast idealisme], en trobar, tot sortint de la taverna on

17. Riba assenyala més endavant que Carner arriba a una «seriosa exacerbació de la seva actitud humorística en la sátira d'*Auques i ventalls*; i posa en relleu que el contrast i la desproporció es palesen fins i tot entre la forma i el contingut: «...pel contrast entre la més noble i alada forma i la ridiculesa de les coses que hi fa desflar» (pàg. 17).

18. Dins el mateix escoli, trobem una formulació més sintètica de la comicitat, referida ara no als personatges (a l'argument) sinó al mode narratiu: «[l'autor] refereix cada objecte, cada emoció, cada estat a un objecte, emoció o estat d'un ordre més elevat, entès amb els seus oients [equivaldria a l'oposició limitat-infini]: el *construït* en surt fàcilment, i és subratllat per un levisísim somriure enigmàtic, potser burleta, potser epicuri, potser simplement somriure sense adjectiu» (pàgs. 105/100).

era, una pedra amb una inscripció mig esborrada i de difícil desxiframent, s'imagina que és una peça arqueològica d'incalculable valor, i la presenta davant de diferents societats científiques del país i fins publica «un fascicle contenint noranta-sis pàgines de lletra molt menuda i vint-i-set diferents interpretacions de la llegenda»,<sup>19</sup> quan, en realitat, tal inscripció sembla que és només el nom i el senyal del propietari de l'immoble situat en el lloc on s'havia trobat la pedra, individu que, ignorant de les regles ortogràfiques, i en una estona vagarívola, s'havia dedicat a gravar-los-hi maldestrament [l'escomesa del senyor Pickwick cap a la consecució de l'ideal esdevé, doncs, «límitada»].<sup>20</sup>

Coleridge, en l'article esmentat, remarca que la desproporció humorística pot escaure's entre el fi i l'acció o entre el fi i les mateixes circumstàncies de l'individu que hi aspira (vegeu la citació més amunt). Aquesta segona possibilitat és la que Riba constata en el personatge protagonista d'*El burgès gentilhome* de Molière:

«el deliri de grandeses inaccessible té en el mateix subjecte un contrast tan immediat, tan grossolàment patès...» (pàgs. 141/122).

que la comèdia esdevé «la més burlesca, la més gaia fins a tocar els límits de la mera bufoneria» entre totes les del dramaturg francès.

#### HUMORISME I HUMORS

Si he titulat l'apartat anterior «la comicitat» és perquè el fenomen que hi he analitzat no es correspon estrictament amb l'humor, sinó de fet amb l'efecte còmic o comicitat, o el que Coleridge anomena «*simply laughable*»:

19. La citació correspon a la traducció catalana del *Pickwick* de Dickens feta per J. Carner (Barcelona, Edicions Proa, 1972<sup>3</sup>), pàg. 202.

20. Val a dir que la seva escomesa esdevé limitada als nostres ulls, és clar, que som els qui ens adonem del contrast, no als ulls de l'il·lustre burgès ni als de les doctes societats que acullen la troballa, que, evidentment, en aquella explicació de les sigles gravades per l'amo de la casa, no hi veuen sinó una falòrnia.

«No combination of thoughts, words or images will of itself constitute *humour*, unless some peculiarity of individual temperament and character be indicated thereby as the cause of the same» (pàg. 260).

Aquesta «peculiaritat del temperament i caràcter individuals» que ha de ser la causa de l'humor es correspon amb els diferents humors corporals que se suposava que recorrien el nostre cos;

«and this is indeed the origin of the word, derived from the humoral pathology» (pàg. 261).

Així doncs, l'humor sols sorgeix com a conseqüència de la manifestació del temperament i caràcter individuals, de l'humor, de la persona que vulgui produir-lo; i d'aquí li ve el nom.

Aquesta argumentació de l'article de Coleridge sobre l'origen de l'humor és refeta per Riba al seu escoli sobre el *Tom Sawyer*, copiant-ne fins i tot alguns fragments. El seu punt de partença és la diferenciació que fa Mark Twain entre «conte còmic o enginyós» i «història humorística»: l'efecte irrisori del primer depèn de l'argument; el de la segona, de la manera de ser contada, és a dir, de l'estil. De l'estil, Riba va a parar a la *individualitat* a través de l'idealisme de Karl Vossler:

«l'estil és un fet essencialment espiritual, condicionat, com Vossler ensenya, per la individualitat de l'artista i per la de les seves intuïcions» (pàgs. 68/78).<sup>21</sup>

Aquesta individualitat, al seu torn, ha de caracteritzar-se per una «peculiaritat»: ha de donar-se en ella

«el predomini d'una "qualitat peculiar" que atreu i arrossega per un sol camí "all his effects, his spirits, and his powers"» (id.);

21. Riba cita gairebé literalment una part del sisè capítol de l'obra de Vossler *Positivisme i idealisme en la ciència del llenguatge*, que havia estat traduïda per Manuel de Montoliu i publicada en diferents parts en els «Quaderns d'Estudi», i posteriorment en un volum solt (Barcelona, 1917, s. p. i).

«qualitat peculiar» que domina en l'individu, i que no és sinó un dels *humors*; amb la qual cosa Riba ja ha arribat al mateix punt que Coleridge:

«la vella patologia humoral prestà, per metàfora, el mot: humor» (id.).<sup>22</sup>

El fi que percaça l'exposició de Coleridge és mostrar com l'*humor* és el resultat, en l'individu que el genera, del predomini d'una «peculiar quality» en el seu temperament; peculiaritat que —seguint els versos de Jonson reportats a la nota anterior— es correspon amb un dels quatre humors tradicionals. Riba, bo i recollint aquesta idea, el que farà, però, és plantejar-ne una ampliació de l'abast:

«si per a Ben Jonson [la vella patologia] limitava la perspectiva a l'abast de la influència [de l'humor]: "the choleric, melancholy, phlegm, and blood", per a nosaltres la metàfora s'és alliberada, i podem pensar en corrents humorals determinats per certes disposicions constants o circumstancials, purament d'esperit» (pàgs. 69/78).

La *joia*, l'*alegria* i la *ironia* són les «disposicions d'esperit» que Riba proposa com a «motius cabdals i divergents» d'humorisme.

#### L'HUMORISME JOIÓS

La disposició d'esperit de la qual sorgeix l'humorisme joiós és el sentiment de la *joia*, que s'origina «quan la certitud de ser, de ser per res més que ser, s'exalta dins la consciència» (pàgs. 241/

22. El que ha fet Riba en la darrera part de la seva argumentació, després de l'esment de Vossler, és parafrasejar els versos —citant-ne algun— del dramaturg anglès dels ss. xvi-xvii Ben Jonson, corresponents al pròleg de la seva obra *Every man out of his humour*, que Coleridge reporta com a base del seu discurs (pàg. 261): «So in every human body / The choleric, melancholy, phlegm, and blood, / By reason that they flow continually / In some one part, and are not continent, / Receive the name of humours. Now thus far / It may, by metaphor, apply itself / Unto the general disposition: / As when some one peculiar quality / Doth so possess a man, that it doth draw / All his effects, his spirits, and his powers, / In their confluxions, all to run one way, / This may be truly said to be a humour.»

180).<sup>23</sup> Riba assenyalava que aquesta exaltació és una «força potencialment infinita» (pàgs. 26/52); amb la qual cosa ja tenim un dels dos termes que requereix el contrast humorístic (segons que el definíem *supra*). Només cal que aquesta força

«es fa[ci] un espectacle d'allò que és limitat, bé sigui gran, bé petit dintre els seus límits» (id.),

i la desproporció ix tota sola davant dels nostres ulls. Ara bé: Riba remarca que aquest humorisme no resulta còmic, sinó més aviat seriós, ja que el contrast que l'origina comporta l'anihilació del terme finit o limitat. La base d'aquesta idea és en l'humorisme romàntic de Jean Paul,<sup>24</sup> que Coleridge incorpora al seu article:

«humour (...) consist[ex] in a certain reference to the general and the universal, by which the finite great is brought into identity with the little, or the little with the finite great, so as to make both nothing [més avall diu: in order to destroy both] in comparison with the infinite» (pàg. 262).

Riba recull aquesta idea de destrucció, aplicada a l'humor en general, i la cenyeix a l'humorisme joiós:

«per l'humorisme joiós, tot —el petit i el gran— resta destruït davant l'infinít» (pàgs. 26/53).

23. Riba va concebre aquest concepte de *joia* (almenys als *Escolis*) a partir de la vida i l'obra de Joaquim Folguera, ambdues marcades per la greu malaltia que, sobretot des dels 22 anys, lacerà el seu cos i la seva ment, i que a l'últim el conduí a una prematura mort (als 25). Mentre durà la seva malaltia, però, «el lent dolor que corbà durant llargs anys el seu cos juvenívol exalta, talment, la consciència del seu "continuar essent", i el menà vibrant, candent, a la creació» (pàgs. 253/187). Si en poetes com J. M. López-Picó o l'alemany Richard Dehmel, Riba hi remarca la consciència de la pròpia existència acarada amb la de la pròpia mort, en Folguera la seva consciència del «continuar essent» no és una consciència de ser en contraposició al *no ser*, sinó, simplement però pregonament, la de «ser per res més que ser» (pàgs. 241/180). Una consciència que ha estat present en totes les èpoques de la humanitat, i que s'ha traduït en una poesia que centra la seva atenció en l'home, en la seva dignitat i el seu orgull com a tal. (Trobareu una anàlisi aprofundida d'aquest concepte en la meua Tesi sobre la teoria literària de Riba, esmentada a la nota 3.)

24. Cf. J. P. RICHTER, *op. cit.*, pàgs. 97-100.



La infinitud del sentiment de la joia fa que qualsevol objecte o fet que comporti limitació o finitud sigui superat i anorreat davant la seva presència omnipotent, igual com en encendre qualsevol llum en presència del sol no se'n percep la claredat davant la immensa lluminositat de l'astre rei. En això veu Riba la causa per què Folguera pogué triomfar, en alguns del seus poemes, sobre la solitud, el dolor i fins sobre l'amor mancat: la seva consciència de ser, la certitud de la seva existència, del seu «continuar essent», s'alçaren per damunt de qualsevol feblesa. D'aquí ve que qualifiqui la seva obra *El poema espars* de llibre «humorístic»: l'home que hi és contingut, en el seu orgull i en la seva essència de saber-se vivent i de saber-se fet a imatge de Déu, se situa per sobre del món,<sup>25</sup> i quan adreça els ulls a la terra com un instint que l'aferra ineluctablement a la seva condició mortal,

«però la joia hi és desperta a dins [els ulls], i contempla, tota *mesquinesa* és *contrastada* amb la seva *infinitat*. I neix el somriure humorístic, lluminós i amarg» (pàgs. 245/183).

#### L'HUMORISME ALEGRE

La gravetat i seriositat que comporta el sentiment de la joia, «greu com la mateixa vida» (pàgs. 243/181), contrasta amb una altra disposició d'esperit: l'*alegria*. A diferència de la joia, l'*alegria* no implica una presa de consciència, per part de l'individu, de cap realitat pròpia o aliena; és més aviat un instint de salut, una vitalitat desexida de preocupacions i en què l'home es desenvolupa lliurement i d'una manera ingènua; per això Riba l'atribueix sobretot als infants o als cadells:

«l'*alegria* [és la companya] de la felicitat, expressió d'un benestar intel·lectual o simplement animal que sigui. Serà alegre un cadell, si voleu» (pàgs. 243/181).

25. Vegeu els poemes «Cinc minuts abans de mitjanit», «L'orgull» i «La teva glòria», dins J. FOLGUERA, *Poesies* (Barcelona, Publicacions de «La Revista», 1920), pàgs. 80, 78 i 92, respectivament.

Són *alegres*, així, les farses de Molière: l'acció hi avança vivament i despreocupada de qualsevol transcendència que en pugui enterbolir el franc desenvolupament (com és el cas, en canvi, de les seves comèdies de caràcter):

«[en] les simples farses o [en] les peces més aviat d'intriga (...) l'*alegria* hi regna sola, en una *mélée* de trets punxents, encertin on encertin» (pàgs. 140/121).

Riba troba la mateixa despreocupació en el *Tom Sawyer* de Twain: l'important és que l'heroi pugui expandir-se i desenvolupar-se lliurement, per damunt les traves i els impediments que sorgeixin al seu voltant, fins i tot a risc que es perdi l'objectivitat en el relat:

«hi ha en l'autor, irrenunciablement, una sensació de salut [l'*alegria*, una vitalitat imperativa que el determina, vulgues no vulgues, a prendre sempre partit pel seu heroi, per l'expansió franc de les seves forces d'"animalic novell"]» (pàgs. 69/78).

Davant aquesta «salut robusta» (pàgs. 26/52) i aquest vigor, qualsevol objecte o qualsevol fet perd relleu i es desdibuixa: el contrast humorístic hi és, doncs, evident. Fins i tot la violència o el dolor, contrastats amb aquesta vitalitat, perden els seus efectes i s'esmussen:

«l'*alegria* (...) supera, amb una grassa rialla, l'atac rancunios, o la vista mesquina de la feblesa i de la deformació. Té molt del cadell jugant amb la presa vençuda» (pàgs. 26/52).

Rabelais seria, per a Riba, el paradigma de l'humorisme alegre, com Cervantes ho és de l'humorisme joíós.

#### L'HUMORISME IRÒNIC

«Hi ha encara una terça mena: l'humorisme que és expansió i finança de la *ironia*, la flor suprema de la intel·ligència» (pàgs. 26/52).

La *ironia*, que més amunt analitzàvem com a actitud i com a font de coneixement, també pot ser una font d'humorisme. Si per la iro-

nia es pot destriar d'un objecte «la seva valor real de la seva valor aparent» (pàgs. 90/91), l'humorisme irònic consistirà a «fer marxar totes dues valors juntes, en *contrastant companyia*» (pàgs. 90-1/91).<sup>26</sup> Riba assenyala com l'essència de l'humor d'ironia és en aquest desdoblament de la visió que permet el contrast humorístic. Així en els *Somnis* de Guerau de Liost:

«Somni ja vol dir *desdoblament*: un que actua, i un que seré, escrutador, se'l contempla, i després (...) comenta i compara» (pàgs. 27/53).

Per aquest desdoblament, Guerau pot reviuire, conscientment, el temps en què era nadó i patir-ne les trifulgues, o pot presenciar el seu propi enterrament; a la presentació de les escenes protagonitzades pel Guerau nouvat o pel Guerau difunt, s'hi sobreposa la visió de la consciència del Guerau poeta que les contempla i que en destaca el veritable valor:

«I vet aquí el plaent *contrast*, inesperat i lògic; la ironia no ha de fer sinó notar i somriure» (id.).<sup>27</sup>

La consciència del poeta actuaria aquí com a terme d'ordre superior (l'equivalent a l'infinít) en el contrast humorístic, davant la realitat aparent dels episodis relatats, que en seria el terme finit.

D'una manera semblant enfoca Riba la consideració de l'humorisme d'ironia en el *Tom Sawyer*: si abans parlàvem de l'alegria amb què l'autor movia el seu personatge, cal afegir-hi també el do de la ironia, que n'esmorteeix l'ímpetu:

«Mark Twain, perfecte humorista, (...) es compona, doncs, es reserva les seves simpaties [envers el seu heroi] (...) i, tranquil, somrient, *desdoblant* la seva visió» (pàgs. 69/78-9).

26. Cal tenir en compte que la ironia, el fet de conèixer un objecte en el seu valor real, no és per si sola humorística; l'humorisme apareix quan són *contrastats* els valors real i aparent (o imaginat) de l'objecte. Per això l'humorisme irònic sorgeix de l'*«expandiment final* de la ironia» (citat *supra*).

27. Notem la gradació que estableix Riba entre l'humorisme joïós, greu i seriós; l'humorisme alegre, que esclata en una «grassa rialla»; i, al mig, l'humorisme d'ironia, que «somriu, merament» (pàgs. 27/53).

Al valor que els objectes de la realitat tenen per a nosaltres, hi és contraposat el nou valor que adquireixen als ulls de la fantasia dels infants (que representaria el terme superior en el contrast). L'exemple que addueix Riba és prou clarificador: en una de les baralles de Tom, aquest acaba cobert «de pols i de glòria»: la glòria és el valor que ell atorga a la baralla en què ha vençut; la pols, en canvi, és l'únic que la gent gran hi veurà i hi valorarà. Si l'autor s'hagués deixat dominar per l'*alegria*, s'hauria decidit per imposar la significació que Tom Sawyer i els seus amics atribueixen a les coses del món; però Riba remarca com això «seria pecar contra l'humor d'*ironia*» (pàgs. 70/79), consistent precisament (com citava *supra*) a «fer marxar totes dues valors juntes, en *contrastant companyia*», palesant-se, així, la desproporció entre elles. Twain, doncs, no es deixa portar per l'alegria, i el que fa és deixar

«simplement que el dos corrents [de significació] caminin plegats, de costat, com més a la vora millor, ara que es toquin en un punt, ara que divergeixin una mica» (id.).

S'ha decidit, per tant, per l'humorisme d'ironia.<sup>28</sup>

Convé assenyalar, per últim, que amb l'humorisme irònic no s'invalida la funció de coneixement pròpia de la ironia; ben al contrari: el contrast que comporta la visió desdoblada permet precisament un re-coneixement de l'autèntic valor de les coses. Si, en l'humorisme joïós, el contrast amb l'infinít comportava la destrucció del que és finit o limitat, la ironia fa que pel contrast amb el terme infinit «tot [torn] al propi lloc i a dins el propi cinyell» (pàgs. 26-7/53); és a dir: permet que adquirim consciència de la veritable realitat de les coses, del seu autèntic límits. És justament en aquesta presa de consciència de la realitat que comporta l'humorisme d'ironia, on Riba

28. Riba també troba l'humorisme d'ironia en els articles de *Les planetes del verdum* de Carner; però remarca com en Carner l'humorisme esdevé líric, és a dir, que s'hi trasllueix la subjectivitat de l'autor, perquè si d'una banda aquest ha desdoblant la seva visió per tal de *conèixer* els objectes, d'altra banda no ha pogut evitar que en aquesta coneixença s'hi barregés «la gerdor humana del [seu] interès» (la seva subjectivitat, el seu afecte cap a l'objecte), a fi i efecte que la contemplació de la doble apreciació feta per ell no resultés als ulls dels lectors «cosa desapiadada» (pàgs. 91/91).

troba la causa de la reeixida dels *Somnis* de Guerau de Liost, ja que l'autor, gràcies al contrast humorístic originat per la visió irònica,

«[ha] arribat a fer sentir (...) intensament la subtil complexitat dels fets en aparença més senzills, la finíssima correspondència i recíproc influx entre l'home i les coses del seu entorn...» (pàgs. 154/129-130).

I per això Riba afirma que *Somnis*

«és un llibre quotidià, si es té en compte que aquest desdoblament [de visió], que en el terreny de la intel·ligència se'n diu ironia, en el terreny de la moral se'n diu consciència» (pàgs. 27/53);

consciència, que és com dir coneixement, de la realitat que ens envolta, de la realitat quotidiana, de cada dia.

#### IRONIA I REALTAT: ELS CONTES D'ANDERSEN I EL PEROT MARRASQUÍ

La idea de destrucció continguda en la definició de l'humorisme de Coleridge té el seu fonament en la consideració que «*all is equal in contrast with the infinite*» (pàg. 262); idea que, com ja he indicat, Coleridge pren de la concepció de l'humorisme de Jean Paul Richter:

«[l'humor] col·loca el que és gran al costat del que és petit, alhora que el que és petit al costat del que és gran, i redueix al no-res un i altre, perquè davant l'infinit tot és *igual* i tot és res.»<sup>29</sup>

Per aquest punt, l'humorisme de Jean Paul connecta amb la concepció de la ironia romàntica.<sup>30</sup> Aquesta ironia, com hem vist, implica situar-se en una posició per sobre de la realitat; precisant més: comporta «una elevació per damunt del que és condicionat» i, per tant,

29. J. P. RICHTER, *op. cit.*, pàg. 94.

30. Connexió assenyalada per Welck al capítol dedicat a Jean Paul dins la *Història de la crítica moderna II*, pàg. 127. Vegeu també l'«Estudio preliminar» de Pedro Aullón de Haro a J. P. RICHTER, *op. cit.*, pàgs. 13-14.

limitat.<sup>31</sup> Allò que es pretenia amb tal actitud era «alliberar-se de la facticitat de les coses en la seva finitud». La ironia esdevenia, d'aquesta manera, «un mitjà per negar el que és limitat i així arribar al que és infinit». L'*infinit* és, doncs, el terme a què aspira la ironia romàntica; i en la seva aspiració, totes les fronteres i límits de la realitat ordinària perdran el seu valor: tot el que sigui condicionat esdevindrà, així, *igual* davant l'infinit i deixarà de tenir importància.

Aquest aspecte de la ironia romàntica és aprofitat per Riba a l'hora d'escriure l'escoli sobre la traducció dels *Contes* d'Andersen que féu Carner. Riba qualifica els personatges que els protagonitzen de

«cors *magnànims* dins de cinyells esquifidament *limitats*» (pàgs. 54/68).

Sembla, doncs, que ens trobem novament davant d'una font d'on ha de brollar el contrast humorístic. Riba mateix ho nota:

«Això podria dur cap a un trist humorisme; no per altres camins hi mena Cervantes el seu Don Quixot.» (id.).

És evident, però, que en els *Contes* d'Andersen no hi és present l'humor. Què diferencia, doncs, el Quixot dels personatges d'Andersen? Analtzem primer l'humorisme de l'heroi, millor antiheroi, de Cervantes. En la novel·la, el Quixot, personatge de complexió feble, s'imposa a si mateix uns «hortsos heroics» (per exemple, lluitar i vèncer els gegants) per tal d'assolir fama com a cavaller; però aquesta empresa, que constitueix una «aspiració infinita», queda reduïda a una «realització limitada», ja que el que ell creia gegants no són sinó simples molins de vent (els quals, a més, no aconsegueix de vèncer a causa de la seva fràgil complexió; d'aquí ve la tristesa que ens pot provocar l'escena). D'aquesta desproporció i aquest contrast sorgeix l'*humorisme* (segons que l'hem definit *supra*). D'altra banda, tal desproporció pot ser reformulada d'una altra manera: podem considerar que els termes contrastats són la visió fantàstica del personatge i la realitat en si; és a dir: que en la realització de les seves heroïques

31. WALTER BIEMEL, «La ironia romàntica y la filosofía del idealismo alemán», art. cit., pàg. 34. Les dues citacions següents corresponen a les pàgs. 43 i 45.

aventures, el Quixot topa constantment amb la realitat i les limitacions que aquesta imposa (en aquest cas, la restricció de l'horitzó heroic i de la capacitat realitzadora del personatge).

Prenguem ara el conte d'Andersen «El soldadet de plom»: hi trobem un personatge també de naturalesa debíl (de plom i, a més, coix) que s'imposa igualment un horitzó heroic: aconseguir l'amor de la ballarina, «feta de retalls de paper»,<sup>32</sup> que s'estava a la porta d'un castell també de paper. Podríem esperar llavors perfectament, com en el Quixot, el xoc entre l'empresa del personatge i les limitacions imposades per la realitat: el fet que el soldadet, com la ballarina, sigui una simple figura sense capacitat per a moure's ni parlar, la impossibilitat real de l'amor entre l'un i l'altre, etc. Res d'això, però, succeeix en el conte, perquè

«Andersen desembarassa la realitat esbarjosa; cap nosa no deixa entre la seva frèvol criatura i els horitzons heroics» (pàgs. 54/68).

Aquest «desembarassar» la realitat significa que han estat eliminats tots els condicionaments i totes les limitacions que comporta la realitat envers el personatge i que l'obstaculitzarien ineluctablement en la seva empresa, ja per si mateixa prou àrdua. Cal preguntar-se, llavors, quina és la causa per què s'ha produït una tal *alliberació*<sup>33</sup> de la realitat. La resposta és que per dur a terme la seva comesa, el soldadet, i, de fet, tots els personatges dels contes han posat en joc «aquelles forces que són incommensurables amb el temps i amb l'espai [és a dir, amb la realitat]» (id.): no la força física o l'enginy (relativitzables en graus), sinó

«els bons desigs, les aspiracions encelades, el sacrifici mut [aquestes dues són les pròpies del soldadet], la ingenuïtat invulnerable, que van a la conquesta, que desconeixen els perills, que es sublimen a la fi de la bona guerra en la victòria o en el martiri, que tot és triomf» (id.).

32. ANDERSEN, *Contes*, trad. de Joan d'Albaflor [Josep Carner] (Barcelona, Ed. Catalana S.A., 1918), pàgs. 159-167 (la citació és de la pàg. 160).

33. El terme és de Riba: «En Andersen, tot és situat dins aquesta nova realitat *alliberada*, des de l'inici» (pàgs. 54-55/69).

Aquestes forces, la potencialitat de les quals és infinita (no així la corporal o l'enginy), són les úniques que «tenen bel·ligerància» en l'acompliment de l'empresa del soldadet (i en les dels altres personatges): aquell tenir-se ferm davant totes les adversitats, no desistir en el seu afany per l'amor de la ballarina, no vanar-se de les seves heroïques aventures. Per elles el soldadet s'eleva per damunt dels condicionaments de la realitat: és igual que ell només sigui una figura de plom mancada d'una cama i ella una nina de retalls de paper; tot això deixa de tenir importància davant aquelles forces i la seva infinitud. Per aquí hem fet cap a la ironia: el fet d'«elevator-se per damunt del que és condicionat», que citava més amunt; o en termes de Riba (que són els de Coleridge i Jean Paul [vegeu *supra*]):

«la dura llei de les relativitats [la que governa la realitat i imposa limitacions], és superada per una més vasta ironia: davant allò que no té límits [les forces del soldadet «incommensurables amb el temps i l'espai», tot allò que és limitat és ça com lla *igual*» (id.).

I així, tant hauria estat que el soldadet, per exemple, en lloc de ser una simple figura de plom, fos un potent i bel·licós guerrier: malgrat la superioritat relativa —en la realitat— del segon envers el primer, ambdós a l'últim tenen les seves limitacions; i davant les forces de potencialitat infinita esgrimides per assolir l'horitzó heroic, les unes limitacions i les altres deixen de tenir importància, i queda així abolida la diferència existent entre ambdós. Vet aquí, doncs, la *ironia*: davant l'infinít, tot el que és limitat, sigui petit o sigui gran, deixa de tenir rellevància, és *igual*;

«per això dins la nit, l'estel infinitament lluny és igualment posseït per un moment d'admiració del grill negre o del poeta fantasiària o de Poli-fem ferotge» (pàgs. 54/69).

I per això, quan en Perot Marrasquí, el diminut personatge de la narració infantil de Riba, proposa als dos bordegassos veïns seus de ser enlaira amb l'estel amb què estan jugant, i ells esclafixen a riure tot burlant-se'n i dient que és massa petit per a una tal feta, el remenut minyó

«s'encreuà els braços a l'esquena, dreçà el cap i proferí greument:

—Dins la immensitat de l'espai, *igual* sou vosaltres que jo».<sup>34</sup>

En el *Perot* té lloc un procés semblant al que s'esdevé en els *Contes* d'Andersen. La base sobre la qual es desenvolupa la història és la realitat, crua i simple. Malgrat que la majoria dels personatges siguin bèsties que enraonen com persones, les seves actituds i les seves accions ens remetent constantment a la realitat quotidiana i humana (només cal que dins la nostra imaginació operem el canvi animal/home). Podem parlar, doncs, en el *Perot*, com fa Riba, d'un «discret realisme».<sup>35</sup> Ara bé: aquest realisme, aquesta realitat i les seves limitacions, s'oposen frontalment a l'exigua figura d'en Perot, «no pas més gros que el dit petit d'una criatura».<sup>36</sup> i als seus horitzons heroics (viure l'aventura primer, després sobreviure al contacte amb el món). Només que, igual com els personatges d'Andersen, a l'últim la seva ingenuïtat (amb un pic, necessari, de malifiança), la seva decisió i coratge, el seu bon cor, aquelles «forces incommensurables», en suma, s'imposaran per damunt dels condicionaments de la realitat, la qual en resta així *alliberada, redimida*. Es pot parlar, doncs, d'un «realisme redimit per la ironia»<sup>37</sup> en el *Perot* i en Andersen<sup>38</sup> (i també en el

34. *Les aventures d'En Perot Marrasquí* (1917), obra reproduïda a C. RIBA, *Obres completes*, 5 (Narrativa), a cura d'E. Sullà (Barcelona, Edicions 62, 1992), pàg. 93.

35. «Prefaci a la segona edició» (novembre del 1923), *op. cit.*, pàg. 79.

36. *Les aventures d'en Perot Marrasquí*, pàg. 85.

37. L'expressió és de la conferència de Riba «Els meus llibres per a infants» (1938), reproduïda al volum 5 de les O.C., pàg. 379.

38. A diferència dels contes d'Andersen, però, en el *Perot* la ironia conviu amb l'humorisme. Aquest, no gens menys, cal cercar-lo, no en la naturalesa del personatge (com, per exemple, en el senyor Pickwick), sinó en episodis particulars (com ara els del gat Mirjacella, «d'un cendrat rossenc i barrat molt regularment de negre» [pàg. 112], que pel seu aspecte es creu un tigre, i que pretén constantment comportar-se com a tal, amb la qual cosa el contrast humorístic aspiració-realització sorgeix a tort i a dret), o bé cal cercar-lo en el sentit final de la història: pel contrast que comporta veure els vicis, les flaqueses i els defectes —de les persones o de les bèsties— en la seva crua realitat i, doncs, mirant de prevenir-se'n fent-hi l'ull viu; i veure'ls, ensums, a través d'un ull amorosit, innocent, amb bona fe, esmorteint-ne així els efectes damnosos. És la moralitat final del llibre: «...que encara que el món no sigui allò que se'n diu una vall de lliris i roses, i que calgui fer almenys un ull viu, cal també posar amor almenys a l'altre ull. I llavors l'orgull, la fatxenda, la incomprensió, l'avarícia, la deslleialtat i les altres flaqueses innumèreres de les criatures que ens volten —homes o bèsties— ens entren més amorosides, no ens fan tant de mal i encara ens fan somriure dolçament» (pàg. 187).

*Tom Sawyer*, de la ironia del qual ja he tractat *supra*): poden conviure en el mateix relat la fantasia (el món imaginari o el somni) amb la realitat, perquè en aquesta han quedat anul·lades totes les limitacions de la seva facticitat davant la potencialitat infinita de les forces posades en joc pels herois, que és l'únic que té veritable importància.<sup>39</sup>

Aquesta superació de la realitat i del realisme que es duu a terme en el *Perot Marrasquí* no és un cas aïllat en l'obra de Riba.<sup>40</sup> De fet, la totalitat de la seva producció s'encamina justament cap a aquest fi. Els nivells d'essencialitat i d'abstracció que caracteritzen les *Estances* no són sinó la voluntat i l'esforç per transcendir el llindar de la seva realitat personal (de la qual forçosament havia de partir) i arribar fins a una experiència que fos vàlida per a tots els homes. Talment ho expressava Gabriel Ferrater, en remarcar el distanciament de Riba respecte als poetes que li eren coetanis, com ara Carner o Guerau de Liost, la poesia dels quals es movia dins les línies del realisme (principalment quant al contingut, que prenia com a referència el món local català de l'època):

«Riba volia fer una cosa diferent (...). És el poeta, potser, on es veu més un extrem d'una tendència, que és la tendència generalitzadora de l'experiència. Riba voldrà sempre pujar en cada poema, per abstracció, fins a donar la xifra total de la seva experiència. (...) ell volia, en cada poema, reduir la seva experiència humana i vital a les coses essencials; i és en aquest sentit que ell era un poeta *antirealista*...»<sup>41</sup>

39. Un cas semblant és el dels personatges d'*El farsant i l'enamorada* d'E. Martínez Ferrando. En l'escoli dedicat a aquesta obra, Riba hi reporta, citant-se el mateix, un fragment de l'escoli sobre Andersen: aquell referent a l'acció de «desembarrassar la realitat» davant les forces dels personatges. Riba veu en la Caterina i la seva mare («la velleta») el mateix procés que en el soldadet de plom i en el Perot: en Caterina l'abundància d'amor inefable i innocent, i en la velleta l'assumpció completa del dolor de saber només ella l'engany del farsant —evitant-lo a la seva filla—, són les forces que a l'últim s'imposen damunt la cruel realitat: «el triomf més bell de les dues, per processos tan diversos, és aquell extreure del farsant una imatge intangible, revestida i *redimida* per tot l'amor de l'enamorada» (pàgs. 154/130).

40. Respecte a aquest objecte, quant a les altres narracions ribanes, vegeu el pròleg d'Enric Sullà al volum 5 de les O.C. de Riba, «Les narracions de Carles Riba», pàg. 12 i ss.

41. G. FERRATER, *La poesia de Carles Riba* (Barcelona, Edicions 62, 1983), pàg. 12.

La naturalesa imaginativa (o fantàstica, o simplement mental) pròpia de la poesia forneix al creador la possibilitat d'anar més enllà de la realitat que l'envolta, condicionada i limitada en la seva finitud. Per això Riba no podia veure amb bons ulls el realisme gairebé pelat i nu de la poesia de J. M. Sagarra. En comentar, per exemple, la figura del bou del seu poema «Mater Lacrimarum» (del *Primer llibre poemes*), es lamenta del fet que

«és senzillament una imatge de carn i ossos i sang, verge de comentari, viva amb una vibració càlida que l'ésser real no té, sí, però encara no del tot *alliberada*» (pàgs. 200/157).

*Alliberada* de què? De la seva facticitat, de la seva realitat, que li impedeix d'enlairar-se fins al món de la poesia (de la literatura), que és un món situat per sobre del món real. Hem vist com la ironia permet en el relat la superació del realisme mitjançant aquell situar-se per damunt de tot allò condicionat, de tot allò limitat i real. Talment el govern de la intel·ligència sobre la paraula, o sobre els sons i els colors, i la seva transformació en art, com afirma Riba, permet als més purs artistes, Píndar i Bach entre ells —i el mateix Riba en l'aspiració—, de situar-se en «aquella particular acritud (...) *per damunt del món*, en la qual l'artista trob[ar] les significacions vives en els mots o en els sons exactes», i per la qual «la realitat anecdòtica es *redimeix* i sublima» (pàgs. 52/68).

JORDI MALÉ I PEGUEROLS

## QUATRE POEMES DE GABRIELE D'ANNUNZIO EN TRADUCCIÓ (VERS UN ESTUDI DE LA LLENGUA POÈTICA DE JOSEP THARRATS)

Les traduccions de l'obra poètica de Gabriele D'Annunzio són abundoses ja des de les acaballes del segle passat. Alguns dels seus poemes presenten, fins i tot, més d'una traducció duta a terme per autors diferents, contemporània en el temps o d'èpoques també diferents. Ens proposem en aquest breu estudi establir la comparació entre la llengua emprada en algun d'aquests casos, en concret entre dos poemes traduïts per Joan Pérez-Jorba i Josep Tharrats, i un sonet traduït per Jeroni Zanné i el gironí. Es tracta d'«Un Somni» I i II, de *Poema Paradisiaco* (1891-2), traduïts per J. Pérez-Jorba el 1898 (I) i el 1907 (II), i publicats el primer a «La Nova Cathalunya» (Reus), 3a. època, núm. 4, 27-III-1898, pàg. 10, i el segon a la «Biblioteca Clàssica Catalana», II, núm. XVII, 15-IX-1907, pàg. [5], i conservats a l'arxiu de la família Tharrats (i, per tant, inèdits), tot i que datats del 1910, en la versió del gironí. Pel que fa al tercer, el sonet «Donna Francesca, VIII», de *La Chimera* (1985-8), pertany a la sèrie «Imagini dell'Amore e della Morte», que Zanné traduï i aplegà a *Poesies (Odes i elegies. Sonets. Traduccions)*, Fidel Giró, Barcelona, 1908, pàg. 212, mentre que Tharrats deixà, una vegada més, inèdit (i es conserva a l'arxiu familiar), aquest cop, però, sense datar, encara que amb tota probabilitat es tracta d'una versió dels anys 1908-1910.

En els dos primers casos, tenim dues composicions que pertanyen a la sèrie «Hortulus Animae»: la primera, composta de quatre estrofes de quatre versos cadascuna, hendecasil·labs, amb rima consonant