

Joan Vinyoli

Visat núm. 18
(octubre 2014)

En els seus inicis, Vinyoli va bastir la seva veu poètica pouant d'altres poetes; bàsicament de Riba i Rilke, situats en l'òrbita del postsimbolisme. L'empremta de Rilke —de qui Vinyoli en fou traductor— en el primer Vinyoli és ben palesa en *Primer desenllaç* (1937) i arriba fins a *El Callat* (1956).

L'encontre de Vinyoli (1914-1984) amb Rilke tingué lloc per atzar a partir de la lectura en català d'un fragment famós dels *Quaderns de Malte* a la revista d'*Ací* i d'*Allà* (novembre, 1932). A Vinyoli el colpí el fet que Rilke digués, en resum, que *la poesia no és cosa de sentiments sinó d'experiències* (OC: 2001, p. 501). Aquesta divisa forma part d'un apunt programàtic de Rilke en què diu que «els versos no són, com la gent es pensa, sentiments (se'n tenen prou, de jove) —són experiències» (trad. Jordi Llovet). En unes altres paraules, Rilke dirà que s'han d'haver interioritzat i invisibilitzat les experiències de tota una vida viscuda amb plenitud perquè del centre dels records en pugui brollar un primer vers.

A partir de llavors, Vinyoli tingué set de saber més coses sobre Rilke, aprofundí en l'estudi de l'alemany i a l'editorial li regalaren *Das Stundenbuch* (*El llibre d'hores*, 1899-1905). L'any 1934 Vinyoli ja traduïa poemes d'*El llibre d'hores* i assajava de traduir l'Elegia I de les *Elegies de Duino* (1912-1922). El 26 de setembre de 1934 donà a conèixer a les pàgines de *La Publicitat* la traducció d'un poema de Rilke d'*El llibre d'hores* («Tu, Déu veí, si quan la nit s'acala») i això féu que Riba s'interessés per ell. Es conegueren per mitjà del poeta Joan Teixidor i a partir de llavors s'inicia una relació d'amistat i de mestratge que farà que Vinyoli el vetlli fins a la mort. Fou Riba qui l'introduí en la poesia de Rilke i Hölderlin.

Tot i que aquest tenia un profund coneixement del poeta de Praga, només l'admirava i en prenia uns quants motius; Riba no era rilkeà. El seu cristianisme i la seva actitud davant la vida feien que tingués una cosmovisió radicalment oposada a la rilkeana. En el pròleg a *El Callat* (1956), Vinyoli diu que va triar Rilke de model, d'exemple perquè «l'atreia pel que tenia de "quiet", de pacient, que ho esperava tot d'una lenta maduració, que sobretot imposava per l'extrema capacitat d'*Erlebnis* [vivència] que tenia i per la gran fidelitat amb què vivia la seva vocació» (OC, p. 81).

Les *Elegies de Duino* (1912-22), l'obra cabdal de Rilke

La poesia de Rilke és una poesia del pensament (*Gedankenlyrik*) i alhora una reflexió metapoètica d'una gran originalitat. Tal com diu Eustaqui Barjau en el pròleg a la seva traducció de les *Elegies de Duino* i dels *Sonets a Orfeu*, «és un sistema de comprensió del món i d'aprehensió afectiva de la realitat comparable a un sistema filosòfic» (E. Barjau: 1987, p. 10) —no debades, l'utilitzà Heidegger com un dels puntals de la seva filosofia. El seu objectiu és la interpretació de l'existència humana, bastir una *Weltanschauung* per mitjà de la recurrència en la seva obra d'un sistema simbòlic propi,

gairebé mític, de figures (les coses, l'animal, el nen, els amants, l'heroi, l'àngel, etc.) i símbols (la rosa, la respiració, el brollador...).

En un temps d'indigència, en què «l'home és una corda estesa entre l'animal i el superhome, una corda sobre l'abisme» (Nietzsche), Rilke no entén com és possible la vida de l'home a la Terra. Aquest viu entotsolat en els seus afers mesquins, en un món utilitarista, tecnificat i dominat essencialment pel pensament dialèctic; «el món interpretat», el món al qual l'home ha donat sentit ignorant la mort. En relació amb això últim, per Rilke no hi ha distinció entre la vida i la mort. La mort és al mateix temps el fruit i la cara oculta de la vida (no hi ha ni un aquí ni un enllà sinó una gran unitat).

La seva tasca com a poeta és ingent: restaurar l'essència i l'ésser de l'home a través de la paraula poètica. En una carta a Witold Hulewicz (13-XI-1925), li explicita que la vida torna a ser possible en les *Elegies de Duino* (1912-1922). La missió del poeta és invisibilitzar i interioritzar (*erinnern*) tota la realitat dins seu per tal de salvar-la amb la paraula. De fet, en l'Elegia VIII, les coses i la Terra li demanen al poeta que les salvi, que les invisibilitzi i les transformi.

L'àngel —no hem de pensar en l'àngel cristià— és l'ésser superior que ja ha dut a terme plenament la nostra tasca, convertir el visible en l'invisible. Com que ja ha arribat al màxim grau d'interiorització de la realitat, és un ésser autosuficient i autocontemplatiu que se situa més enllà del bell i encarna el terrible. Al principi de les *Elegies*, l'àngel no pot ser cridat per l'home perquè el destruiria.

Les *Elegies de Duino* són una decalogia presidida per l'àngel i representen l'itinerari —del lament a la joia—, els estadis pels quals passa l'home (el poeta) per a dur a terme transformació del visible en l'invisible fins a arribar a les portes del món angèlic —finalment, l'àngel «està d'acord amb l'home»—, i integrar la mort en la vida.

Rilke distingeix els éssers segons el seu grau de consciència de la mort i de la temporalitat. D'una banda, trobem l'animal, la planta i el nen, i de l'altra, l'home. Els primers viuen en l'Obert —un espai il·limitat, unitari, de plena percepció— i en acord amb la Natura. L'home, en canvi, viu en desacord amb la Natura (es rebel·la contra les seves lleis), no veu l'Obert i viu «en front de»; es contraposa constantment al món.

Primer desenllaç (1937)

Primer desenllaç (1937), el primer llibre publicat a les Edicions de la Residència d'Estudiants (dirigides i endegades per Rosselló-Pòrcel), és el llibre vinyolià que traeix més la influència de Rilke (el de les *Noves Poesies*, 1907) i està escrit segons els principis del *Dinggedicht* («poema-cosa»). Està encapçalat per un vers de Rilke «*O Leben, Leben, wunderliche Zeit...*», («Oh, vida, vida, temps miraculós...»). El missatge de la resta del poema és que hem de sobreposar-nos al dolor i a les dificultats de la vida, aguantar fins al límit i esperar pacientment que aquesta doni un tomb (*Umschlag*). Cal que acceptem la totalitat de l'existència perquè no hi ha millor vida que aquesta. Aquest clam a la vida, Vinyoli potser volia contraposar-lo a la situació de guerra que travessava el país.

El poemari, que consta de deu parts, articula un primer procés de descoberta de la realitat —incloent-hi la mort— i d'interiorització del món a través de la poesia. Vinyoli mateix comentarà pel que fa a un poema dedicat al so d'una campana: «Aquest lent operar de les coses en nosaltres, com Rilke ha dit, les va fent nostres fins que elles són el nostre gest i la nostra mirada, fins que s'han fet sang nostra» (Arxiu Vinyoli).

Fortament influenciat per Rodin i pel grup de pintors de Worpswede, la segona etapa poètica de Rilke se centra en el *Dinggedicht*, en què mitjançant una manera de dir objectiva i un procés de treball gairebé artesanal, de màxima precisió, cada poema és una realitat independent fruit de traslladar les coses de la realitat al poema, de manera que aquest sigui una cosa més entre les coses, deslliurada del temps i entregada a l'espai. En el pròleg a *El Callat*, Vinyoli dirà: «consistia a concentrar voluntàriament l'esperit en ell mateix o en la cosa que fos per extreure'n substància lírica» (OC, p. 80).

En l'apartat «D'una terra», Vinyoli comença el poemari presentant-nos una Natura en què tot respira (els arbres, els animals) i els ocells canten. La respiració és un dels símbols rilkeans i representa l'intercanvi entre dos espais. Diríem que és el procés pel qual l'home converteix en espai interior (*Weltinnenraum*) l'espai exterior. El pagès (l'home) està sembrant un camp, totalment vinclat a la terra, transfigurat, en acord amb la Natura. En l'apartat següent, «Els jardins», trobem dos poemes que al·ludeixen a l'Obert, «En un jardí» («No hi ha cap límit; com l'oneig del mar / el gronxament, la quietud dels arbres / pren dolçament, canviant soledat»), «Glorieta» («[...]—Esvaïdes / són ja les hores, l'horitzó, els camins, / l'espai obert, la llum [...]). En la secció «Les noies», «A una noia que mira el crepuscle», la noia que canta enlairada es fon amb l'àngel (imatge del poeta) a través de la mirada. En «Temes diversos», en el poema «Lluna», aquesta és comparada a la rosa del jardí nocturn: «Oh lluna, càndida nuesa / rosa única i sobirana del jardí nocturn, / embriagues el cel místicament desclosa». De la mateixa manera que la lluna només ens ensenya sempre una de les seves cares, la mort és el cara de la vida que no podem il·luminar, que roman oculta. La rosa, en Rilke i en el context del postsimbolisme (anys vint i trenta) se la presenta en el moment de la desclosa i se la sol associar a la descoberta d'un secret; *mystikós* vol dir 'tancat, arcà o misteriós'. Per Rilke, la rosa, en la seva esplendor anuncia ja la seva fi i simbolitza la comunió entre l'Ésser i el No-Ésser.

De fet, en el poemari predominen els símbols rilkeans que uneixen dos àmbits (l'arbre, correlat de l'home-dona, simbolitza el pas de la terra al cel, del material a l'espiritual; la campana, símbol de celebració i de mort; la rosa; la fruita madura, és la culminació de la vida de l'arbre, aquest ha de morir perquè a través de la llavor comenci una altra vida, etc.). El cicle de les estacions i de la vida està expressat en termes de destrucció (hivern-mort) i regeneració (primavera-vida). També en els «Temes sobre la mort» que clouen el recull, en el poema «In memoriam M. G»: «Als teus ulls l'ardent primavera, / quan vas dormir, feia, només, / com per reprendre's una espera:—».

En la secció «Aire d'elegia» (nou poemes numerats de l'I al IX), el primer poema comença *in medias res*; «Què vol dir la nit dels amants?». Tot la sèrie és un plany per la pèrdua de l'Absolut («el secret», «el deslligat que puja en somnis», «l'encís»). En l'Elegia II, Rilke ens adverteix que l'amor no és un símbol de possessió. Normalment, quan els amants beuen l'un de l'altre, s'abracen, es perden, no són capaços de recollir-se en ells mateixos com l'àngel i es distancien. En la transcendència amorosa, però, els amants abandonen l'esfera de l'existència assegurada, queden a mercè del perill i estan destinats a morir l'un en l'altre. Així, en el poema IX llegim: «Van posseir-lo, l'abraçaven / el retenien, i l'encís / era madur terriblement / i el bevien [...]), «Quan més profund era l'ofec, / la mort propera ja, comença / sobtadament d'abandonar-los. / Es deixondiren allunyats, / es van mirar tristos, inútils / com les mans d'un mort i les flors».