

**DARRERES TENDENCIES
DE LA POESIA ANGLES**

Un passat pròxim ombreja, malgrat tot, el moviment poètic anglès d'avui. Tot i la rebel·lió de les joves escoles, oposades al romanticisme que les ha precedides, tot i llur tendència social favorable en molts casos al proletarisme revolucionari hi ha punts de contacte evidents entre les noves i les velles escoles. Les tendències, amb relació positiva o negativa, s'enllacen a través del temps i dels dogmes literaris.

EN analitzar els valors recents de la poesia anglesa cal, naturalment, situar-los en la perspectiva dels seus antecedents immediats. Les tendències d'avui, com tots els moviments literaris, viuen a l'ombra d'un passat pròxim: s'hi enllacen per la influència o pel contrast, amb relació positiva o negativa.

L'obra dels joves poetes anglesos d'avui ha cristallitzat en un moment de desvaloració crítica de la poesia "victoriana" (Tennyson, Rossetti, etc.). El moviment immediatament posterior al del període victorià, o sigui, el grup de poetes que Edward Marsh aplegà en les seves antologies de "Georgian Poetry", inspira també un fort menyspreu a les darreres promocions literàries. "Si un crític jove—ha escrit Wilfrid Gibson—vol dir una cosa realment molesta d'un escriptor, l'acusa d'ésser un poeta "jordia"; i, així, no solament li dedica el màxim insult, sinó que el relega irremissiblement als llims de les coses oblidades." El mateix Gibson ha demostrat que és injust de presentar l'estol de poetes aplegats per Marsh com si es tractés d'una escola homogènia i fins d'una hermètica *clique*. La característica del grup fou precisament la diversitat, el contrast extraordinari de temperaments i de tendències. Hi havia autors tan poc afins com Chesterton, Abercrombie, Rupert Brooke i Walter de la Mare.

Però les noves promocions angleses consideren la poesia "jordiana" com una derivació immediata del Romanticisme decadent, i la situen al mateix pla de dues altres escoles igualment rebutjades: l'imatgisme i el purisme. És cert que un dels crítics més representatius de la nova actitud, Mr. Geoffrey Grigson, reconeix en l'escola anglesa de la "poesia pura" el mèrit d'una percepció parcial dels problemes contemporanis, però, així i tot, condemna el "purisme" com un moviment mig moribund. Grigson resumeix així el seu punt de vista: "Aquests tres grups—"jordians", imatgistes i puristes—erradament es pensen ésser una rebel·lió antiromàntica... però tots ells són graus, etapes en l'inevitable esfondrament del Romanticisme; tots, en llur diversa simplicitat, s'acorden (com afirmava Mr. Wyndham Lewis parlant de la "naïveté tosca, renouera i deliberada" de Miss Stein) amb el culte de la infantesa, peculiar del nostre temps; tots ells s'adrecen principalment (per bé que el moviment purista subratlli, almenys, un dels aspectes essencials de la poesia) a "les romanalles del segle XIX que s'emparen sota el nom del segle XX".

El màxim retret que es fa, des de les noves posicions crítiques, a la poesia victoriana i a la immediatament posterior, és (permeteu-me d'adaptar una locució anglesa) l'acusació d'*escapisme*. Les noves promocions abominen de tota forma d'evasió. Llurs atacs més implacables s'adrecen contra la torre de vori que havia bastit el fi de segle, perquè, segons les directrius d'avui, cal que l'art i la poesia emmirallin les realitats del món contemporani. Walter de la Mare és un dels pocs poetes "jordians" respectats per les noves tendències; però, si d'una banda reconeixen l'innegable valor de la delicada tècnica amb què imposa el seu món, alhora amable i punyent, no obliden, d'altra banda, que es tracta d'una poesia d'evasió, la qual cerca un refugi

en la infantesa i en les suggestions immemorials del folklore. Davant l'hostilitat del món modern, el poeta utilitza

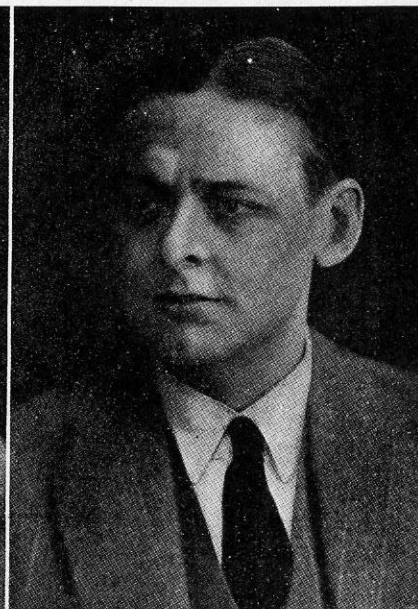
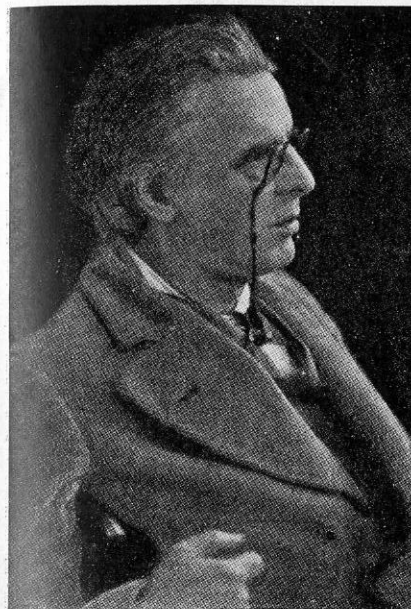
*L'habilitat dels mots per endolcir l'angoixa
de no esperar conhort
on té, només, la vida una ombrívola fi.*

És una poesia poblada d'elfs i d'infants, misteriosa i meravellosa. La seva emoció equívoca prové, com ha observat F. R. Leavis, de la utilització d'una doble escala d'imatges: les que suggereixen la posició inermes i desolada de l'home, perdut en l'Univers com un pigmeu, i les que recullen una mena d'encantament còsmic, simbolitzat sovint en la nit estrellada: màgia, rosada, perfum. No cal dir que les insidioses reminiscències i les visions esvanívoles d'aquesta lírica de somni repugnen a la sensibilitat dels qui es proposen de crear una poesia "pròpia més aviat per a la mentalitat adulta que per a la mentalitat adolescent". D'altra banda, la jove crítica anglesa no considera pas reeixits els esforços que ha realitzat darrerament Walter de la Mare per basar sòlidament la seva poesia en el món real.

Un judici ben diferent ha merescut a les noves promocions el canvi d'orientació que caracteritza la darrera fase del més gran poeta vivent de llengua anglesa, l'irlandès William Butler Yeats. La seva sorprenent evolució, mestriolament analitzada pel crític nord-americà Edmund Wilson en un capítol d'*Axel's Castle* i pel Professor Leavis en *New Bearings in English Poetry*, ha estat, fa poc, àgilment resumida per un jove crític anglès: C. Henry Warren. Nascut en l'ambient mòrbid i delicat de l'estètica preraphaelita, Yeats es formà sota la influència predominant de Rossetti i de Walter Pater. "Cor endins—ha escrit—pensava que no més cal pintar les coses belles, i que només són belles les

coses antigues i la substància dels somnis". La suggestió dels preraphaelites era completada per la dels simbolistes francesos. Yeats confessa que el títol d'un dels seus primers llibres: *La tremolor del vel*, deriva de Mallarmé, i que la influència de Villiers de L'Isle Adam es confonia amb la de Pater en un altre llibre de títol igualment significatiu: *Rosa Alchemica*. La intenció ritual i esotèrica de la primera fase de Yeats apareix clarament en aquest passatge de la seva autobiografia: "Vaig planejar un Orde místic que havia d'adquirir o d'arrendar un castell, on els seus adeptes poguessin arrecerar-se temporalment del món, i on poguéssim celebrar misteris com els d'Eleusis o de Samotràcia; i els deu anys següents la meva dèria més apassionada consistí en l'intent inútil de trobar una filosofia i de crear un ritual per a aquest Orde". Era el somni d'una torre de vori ben isolada i hermètica, com aquell món evocat en un altre llibre de Yeats: "Els tapissos, plens de paons blaus i bronzinis, queien sobre les portes, i tancaven defora tota història i tota activitat que no portessin l'empremta de la beutat i la pau".

El món boirós i acolorit de la mitologia celta es reen-carnà meravellosament en la poesia primicera de Yeats. Cap poeta contemporani no ha assolit, potser, un punt tan alt de perfecció en la pura màgia poètica, no ha realitzat tan plenament la poesia com a encanteri, com a *charme*, en el sentit amb què Valéry usa aquest mot. Però Warren no subratlla pas admirativament la màgia verbal dels primers llibres de l'autor de *The Rose*. "Tot plegat—diu—semblava indicar que en Yeats es produiria una segona i més profusa florida de la decadència poètica que tingué en Dante Gabriel Rossetti la seva suficient floració". L'admiració que inspira Yeats a les últimes promocions angleses deriva precisament de l'abandó d'aquest món de mi-



W. B. Yeats
Jhon Pudney

T. S. Eliot
W. H. Auden

tologia i de somni. Els primers símptomes del canvi resulten ja visibles en *The Green Helmet* (1912), on llegim aquest breu poema revelador:

*Per bé que moltes siguin les fulles, una és la rel;
en tots els dies de ma juvenesa
agitava les fulles i les flors a bell sol:
era em podré marcir en la veritat.*

A partir d'aleshores, la poesia de Yeats afirma més i més la seva austeritat, el seu despullament, i s'encarna en formes verbals més pròximes al llenguatge de cada dia. Yeats esdevé home d'acció, intervé en política, és un dels propulsors més actius de la renaixença del teatre irlandès. La seva poesia reflecteix la diversitat dels nous interessos, i segueix, si cal, el camí de la sàtira. *The Tower*, el penúltim llibre de Yeats, (1929) és considerat pels joves com un dels reculls poètics més importants de la postguerra. Es tracta d'un llibre intens i apassionat, per bé que expressi una "maduresa en el desencís", una serena i somrient acceptació de la vida. "S'ha esvaït totalment—comenta Warren—la música del país de les fades: en comptes de veure el món a través de les boires d'un crepuscle celta, el poeta ara veu, només, "les roques fredes de Clare i les roques i els arços de Galway". En *The Winding Stair* (1933) hi ha la mateixa fermesa estoica:

*I digues que pervenen d'un alè extravagant
les obres, si no escauen als homes que se'n van,
sobercs, amb ulls oberts i rient, a la tomba.*

I també hi trobaríem el mateix llenguatge auster i la mateixa visió nua dels darrers llibres, la qualitat que po-

driem simbolitzar amb aquests versos límpids de *The Winding Stair*:

*Totes les coses pengen com una gota de rou
en una fulla d'herba.*

* * *

Però la veritable represa de la bona tradició poètica es realitzà plenament, segons la nova crítica anglesa, a través de T. S. Eliot, Ezra Pound i Gerard Manley Hopkins. Eliot publicà el seu primer llibre en 1917. La poesia d'aquest fill de Boston, influït de les més diverses cultures, deriva assenyaladament del simbolisme francès, però no pas del corrent seriós i "estètic" representat per Mallarné, sinó de la vena col·loquial i irònica de Corbière i Laforgue. "Eliot, com Flaubert—ha escrit Edmund Wilson—s'adona constantment que la vida d'ara és innoble, sòrdida i poruga, i l'obsessiona i l'angunia de pensar que antany havia estat diferent". Un dels recursos més freqüents de la poesia d'Eliot és el contrast irònic entre l'heroica noblesa del passat i la sòrdida vida contemporània. En certa manera podríem, doncs, acusar-lo d'aquella nostàlgia romàntica de la qual no eren pas exempts els naturalistes ni els simbolistes. Però Eliot reflecteix tan vívidament la banalitat d'avui, que arriba a redimir-la a través de la seva observació sorneguera i amarga. Com Flaubert, com Joyce, "sent alhora la por i la fascinació de la vulgaritat". D'ací deriva la força dramàtica amb què evoca, en la seva sàtira mig tendra, mig desesperada, les limitacions de la civilització del nostre temps.

Ja és sabut que el més important dels seus poemes, *The Waste Land*, que aparegué en 1922, ha estat una de

les influències bàsiques en la poesia immediatament posterior. Els joves han aclamat aquest llibre com l'autèntica expressió del món desorbitat i confús de la post-guerra. "El terrible eixut de les grans ciutats modernes—comenta Wilson en resumir aquest poema obscur i complex—és l'ambient on es desenrotlla *The Waste Land* (*La terra erma*). El poeta, fent de l'aigua el símbol de tota llibertat, de tota fecunditat i florida espiritual, evoca amb desesperada fretura el record d'una pluja abrilenca de la joventesa, el cant del tord solitari amb el seu so de degotís i la visió d'un mariner fenici que morí ofegat, sota "el crit de les gavines i el pregon bleix de la mar", el qual sucumbí, almenys, no pas de set, sinó al cor de l'aigua. El poeta, que sembla ara vianant d'un país tot esberlat per l'eixut, somnia febrilment aquestes coses. L'heroic prelude dels escriptors elisabetins troba ecos irònics en els carrers i els salons del Londres modern: versos de Shakespeare que hom recordi es transformen en música de "jazz" o es relacionen amb el so del gramòfon. I tornen, després, les recances personals: la noia del jardí dels jacints; la clau que només dóna el tomb una vegada en la presó de la inhibició i del cor solitari. Més tard, el poeta es troba de bell nou en l'àrida plana, i el món sec i podrit de Londres sembla esfondrar-se al seu volt; el poema acaba en una mescla de cites de diverses literatures: com el *Desdichado* de Gérard de Nerval, el poeta es troba sense heretatge; com l'autor del *Pervigilium Veneris*, es plany que el seu cant s'hagi esvaït, i pregunta quan vindrà el bon temps i l'alliberarà, talment com ho fa amb l'oreneta; com el trobador Arnau Daniel, en el passatge de Dant, quan desapareix en el foc que el purifica, demana al món una pregària pel seu turment. "He salvat—diu—aquests fragments contra les meves ruïnes".

Es tracta, doncs, d'un poema que posa a contribució les refraccions d'una extensa erudició literària. En un conjunt, només, de 403 versos el poeta arriba a incloure cites, al·lusions o imitacions almenys de trenta-sis autors diferents, així com diverses cançons populars; i també passatges en sis llengües estrangeres, incloent-hi el sànscrit. I, com remarca Wilson, ni la mateixa idea d'aquesta barreja-barreja literària no és tampoc original d'Eliot, ans l'ha manllevada a un altre poeta, el seu amic Ezra Pound. El seu procediment recorda el dels autors dels *Nô*, els antics drames lírics japonesos, o el dels poetes xinesos de la dinastia Song, que sembraven llur poesia d'al·lusions clàssiques, àvidament gustades per un públic culte i refinat. Així com, correntment, el poeta sol captar els seus símbols en el món dels objectes o de la natura, els símbols que utilitza Eliot són predominantment *culturals*, indirectes: el poeta manipula sovint cristallitzacions literàries per expressar els seus problemes i els seus estats d'esperit. *The Waste Land* és una curiosa expressió poètica de la vacil·lació entre diversos principis i cultures que caracteritza la consciència d'ara. Els mots d'un crític oriental del segle XIII escaurien perfectament a la poesia complexa i al·lusiva de *The Waste Land*: "Els poetes d'aquests últims temps tenen una doctrina estranya. Fan servir els mots, l'estudi i l'opinió com a font de llurs poemes. Són, certament, ben laboriosos, però la llur ja no és la poesia dels antics, perquè els manca la música dels sospirs i de la joia".

Però el mèrit d'Eliot, reconegut fins pels crítics que no acullen pas sense reserves el seu mètode de composició, és precisament d'haver reeixit a expressar un missatge personal i a comunicar la seva emoció a desgrat de tantes al·lusions sàvies i misterioses. Malgrat la utilització d'un material tan divers, ha sabut donar al poema una unitat ínti-

ma innegable. Una lectura atenta i repetida, ajudada de les set pàgines de notes, ens permetrà descobrir els ressons interns, l'enllaç i el contrast dels temes. Però és també innegable que, en alguns moments de *The Waste Land*, com ha observat Mr. Leavis, Eliot "no fa pas tant com es pensa". El dring d'un mot exòtic pot evocar tot un món remot de cultura; però qui no estigui prèviament familiaritzat amb aquell món no trobarà pas en una simple nota explicativa la densa trama de suggestions que el poeta pretén desvetllar amb el mot que utilitza. *The Waste Land* es clou amb la triple repetició de la paraula "shantih", i qui no hagi llegit els Upanishads difícilment intuïrà tota la sollemnitat, tota la irradiació emotiva d'aquesta benedicció arcaica, la qual, traduïda a les nostres llengües occidentals, s'encarna en una feble fórmula: "La Pau que ultrapassa tota comprensió".

* * *

Ezra Pound ha tingut també una certa influència damunt les joves promocions angleses. Però, malgrat l'admiració fèrvida amb què en parla el seu amic Eliot, i malgrat els elogis amb què F. R. Leavis comenta el poema *Hugh Selwyn Mauberley*, subscriuríem sense reserves l'opinió d'altres crítics, segons la qual la feixuga erudició de Pound arrossega i enfonsa la seva poesia. Eliot domina, com hem vist, el material heterogeni amb què basteix les seves sorprenents arquitectures i "presta als ritmes manllevats i a les paraules que cita dels seus grans predecessors un nou sentit i una nova música". En canvi, Pound és més fragmentari, menys segur en la força unificadora de la seva imaginació. En el seu darrer llibre, els *Cantos* (1933), tendeix francament a la pedanteria. És una poesia d'impe-

cable tècnica, però llibresca i moribunda, un museu de fragments rarament vivificats per un alè personal.

D'una vitalitat ben diferent és l'obra del jesuïta Gerard Manley Hopkins, una altra de les influències més visibles en la tècnica de la nova poesia anglesa. Els seus poemes no foren aplegats sinó en 1918, per bé que Hopkins havia escrit en plena època victoriana i morí en 1889. Hopking és un dels artífexs més conscients, un dels experimentadors més ardits de la poesia moderna. Poeta despert, amatent, obstinat: realitza plenament el concepte antiplatoní que Valéry té de la poesia. Emprà, de vegades, un estil simple i melòdic, derivat de Vaughan i Marvell; però la seva contribució essencial a la tradició poètica anglesa és tot altra: és la novetat i l'ardidesa prosòdica del seu estil més complex, és un infal·lible sentit verbal que li permeté d'explorar les possibilitats del vers anglès i de flexibilitzar-lo com no ho ha fet, potser, cap altre poeta d'ençà de Shakespeare. La singularitat de les seves solucions rítmiques i de les seves eufonies insospitades pot sobtar, de bell antuvi, algun lector; però cal tenir present que es tracta d'un líric que reivindicava la tradició de la poesia *recitada*, que no escriví pas per als ulls: "Preneu alè—deia—i llegiu-me amb les orelles, tal com desitjo sempre ésser llegit, i veurem que els meus versos llisquen normalment". Un anàlisi pacient demostrarà que, sota la seva complexitat, sota la subtilitat dels seus recursos meravellosos, la poesia de Hopkins té com a base—en això recorda Shakespeare—els ritmes del llenguatge parlat.

Hopkins fou un dels grans poetes religiosos del segle XIX, com Thompson i Coventry Patmore. "La religió—ha escrit G. W. Stonier—el madurà moralment i intel·lectualment, li proporcionà un fons infinitament més adequat al seu geni que la mitologia grega, i portà a la seva poesia un

estil polifònic, un dibuix acolorit, i la força expansiva, realista i apassionada de la seva gran obra. Davant d'això sembla absurd de parlar del mal que li feren els conflictes entre art i religió, entre sensualitat i ascetisme. La interacció d'aquestes forces produí, precisament, bona part de la seva millor poesia.

* * *

Nascuda a l'ombra d'Eliot i indubtablement influïda per la tècnica de Hopkins, la nova poesia anglesa representa una enèrgica renúncia de l'individualisme romàntic, o, com ha dit Spender amb frase càustica, de

les llàgrimes cocodríl·liques del geni europeu.

Enemiga de tota evasió, s'acara valentment amb els problemes i les angoixes del món contemporani. És, doncs, rica de sentiment col·lectiu, sovint socialment rebel i proselitista (com la d'alguns sobrealistes francesos). Un dels seus representants més destacats, que adés esmentàvem, s'ha plantejat amb tota cruïda el problema de la compatibilitat entre el comunisme i la poesia. "És concebible—diu Stephen Spender en un curiós assaig sobre Poesia i Revolució—que un artista pugui escriure des del punt de vista d'una filosofia materialista congruent, però, àdhuc així, la seva ocupació d'escriure poesia romandrà exactament el tipus d'activitat idealista que resulta tàcticament perillosa per al Comunisme. La gent que llegís aquells poemes reflexionaria sobre determinats aspectes del materialisme, oblidaria, en el decurs de les seves meditacions, la revolució social, i ací, al cor mateix del materialisme, s'introduiria subreptíciament l'idealisme, oferint les seves perillo-

ses delícies i consolacions”. Spender assenyala lúcidament les dificultats amb què topa l'escriptor d'avui que simpatitzi amb les idees comunistes. Tant si pertany com no a la classe mitjana, si vol trobar un públic li cal entrar en la tradició de l'art *burgès*, perquè, en realitat, no existeix cap tradició d'art proletari, ineducat, que pugui comparar-se amb l'art individualista de la classe mitjana, talment com poden comparar l'art camperol o la balada amb l'obra dels mestres italians. L'art *burgès* enclou fins i tot l'art dels rebels contra l'autoritat burgesa, com Rimbaud; en realitat, per al comunista, aquesta mena d'art és supremament individualista i *burgès*. Spencer fa, finalment, aquesta confessió, no pas gaire freqüent en llavis marxistes: “El motiu radical de l'aversion que sent el comunista per l'art *burgès* prové d'un concepte erroni segons el qual l'art *burgès* propaga necessàriament la “ideologia” burgesa. Quan el proletariat hagi produït una literatura pròpia, tornarà a descobrir, naturalment, la literatura de la nostra època, talment com a la Rússia d'avui Tolstoi ja torna a ésser profusament llegit... *I llavors es veurà que l'art burgès no és pas propaganda burgesa, ans, simplement, la història viva de la fase de la nostra societat en què la classe mitjana era la classe culta*”.

W. H. Auden, Stephen Spender i C. Day Lewis formen la plèiade més destacada d'aquest moviment poètic que neix sota el signe col·lectiu. La poesia d'Auden, predominantment satírica, produeix una impressió de vitalitat, d'abundosa i fàcil energia. El seu llibre més discutit, *The Orators*, (1932), que per al crític John Hayward representa “l'aportació més important a la poesia anglesa d'ençà de *The Waste Land*”, és un poema innegablement obscur, escrit alternativament en vers i en prosa. La seva visió amarga evoca “Anglaterra, aquest país nostre on ningú no

està bé”. Resulta, certament, difícil de precisar el seu tema central, però el llibre insisteix en l'ardent pintura d'un Cabdill, en contrast amb aquesta visió d'una humanitat fútil, que deu ésser, probablement, la societat burgesa:

“L'un és salvat de negar-se per un pal submergit. L'altre es guareix bevent les aigües d'un pou sacre. L'un és honorat per una comtessa amb un present de raïms. L'altre és saludat com a mestre per les revistes mensuals. L'un és conegut al club amb el sobrenom d'“El calavera”. L'altre, a mitja edat, descobreix el seu talent per a la pintura. L'un és un heroi, cobert de medalles; les bandes el saluden. L'altre guanya una batalla gràcies a un canvi de temps. L'un té una col·lecció única d'insectes indígenes...”

En *The Orators* hi ha també una pintura ombrívola de les misèries del món proletari:

*Els qui passen ja de trenta anys,
lleigs i plens de sutzura,
¿què fan, què fan, si no
coure's de mica en mica?
Contents, per aquest any,
amb menjars de conserva i molt poca cervesa—
netejan el rovell d'una màquina antiga
i lassos, pels recons, i bo i pensant: “No puc”.*

En un grup de poemes d'Auden publicats amb l'obra d'altres escriptors ideològicament afins (*New Country*, 1933), llegim aquesta dura crítica de l'individualisme romàntic:

*Poeta dissortat, tu que no sents
cap viva emoció, sinó la solitud
a l'hora de la posta;
que del món has fugit amb paüra
cap a les illes del teu mar privat,
on, com exiliats, tos pensaments reposen,
fent-se carícies sense fi.*

Però la poesia d'Auden confia, també, en el futur:

*Mireu què ens aguanta: ric d'ossos, el sòl d'Anglaterra,
que ens ha empès tots plegats; és més fort que nosaltres.
En ell, les nostres tristors separades es fan una sola espe-
[rança...*

El poeta espera pacientment la lenta, difícil creixença del sentiment col·lectiu:

*I ja que el nostre desig no pot prendre la ruta més dreta,
triem el camí tortuós, el que volta amplex terres,
aquests milions de germans en qui ja el desig d'ésser u,
furtivament es mou, com un lladre*

I el poema es clou amb una nota francament lírica:

*Dansem, doncs, mariners, verges, "camera-men" i nosaltres,
al volt d'un pal terminal o de mesurar el vent, o bé elèctric,
[o al vol d'una boia movent,
perquè abundosa és la nostra alegria, per bé que en terra
[s'amagui,*

*com un insecte o un vaixell camuflat,
per por dels morts que només ho semblessin,
ràpida és i real, lleugera a respondre
al pas tendre, ocellívol,
al pas del dansaire lleuger.*

Però el veritable temperament líric d'aquest grup és Stephen Spender. La seva poesia, encara que acusi indubtablement la influència d'Eliot, representa un matis nou: és, a moments, més amarga, més cruament desesperada; però sap decantar-se, també, al fervor i a la joia. "Auden—ha escrit el crític de *Gog Magog*—és el líder, la intelligen- cia impulsora del grup, però Spender, a judicar pel que ha publicat fins ara, és probable que sigui el millor d'aquests poetes. Tots ells accepten les conseqüències de l'atac d'Eliot contra el Romanticisme, i també la seva impersonalitat, molta part del seu ritme i de la seva imatgeria, i un cert to sorneguer; ningú que llegeixi els Poemes de Spender (Faber, 1933) no dubtarà de la força d'aquesta influència. La ciutat que constitueix el fons de la seva poesia "fixa el seu horror al meu cervell"; els sense feina

*...vagaregen pels tombants del carrer
i saluden amics bo i alçant les espatlles
i enfora treuen les butxaques buides,
amb el gest cínic dels pobres.*

És fàcil de reconèixer aquesta nota. Però ja no és la "ciutat irreal" d'Eliot, amb el seu simulacre de vida i de passió, la seva multitud, com de titelles, avançant pel Pont londinenc, talment en la seqüència d'un mal somni. La ironia sentimental i la sardònica desesperança de *The Waste Land*, lluny de la qual el poeta cercà un refugi en el

passat, han esdevingut per a Spender l'autèntica desesperança de la realitat i del present; hom no pot recular, diu, no hi ha d'haver cap simulacre de somni, cap combinació laboriosa de poetes antics, perquè això és defugir la necessitat del present”.

Pocs escriptors moderns—tot i que el tema ha estat profusament tractat per poetes i novellistes—han fet una pintura tan intensa com la de Spender en evocar els paisatges de suburbi industrial, amb el misteri hostil i la inhumana sordidesa que fascinà el geni de Dickens. En *Paisatge vora un aeròdrom* apareixen, com entre una boira d'allucinació

...arrupits edificis

amb llur aire estrany, al darrera dels arbres, talment cares traspostades pel dol. Ací on unes cases escasses [de dones plnayan amb llur claror feble darrera dels porticons, observen l'hostil sentit de complanta, talment com un gos tancat al defora i tot trèmul sota la lluna estrangera.

O bé evoca els voltants del port, on

minyons pàl·lids com lliris ostenten els llavis brillants, bonics veires per al diner, i les fembres més velles espïen, amb dents de rata, dins entrades obscures.

Però aquest poeta, vora la nota ombrívola, dona també la nota clara, encesa:

*El teu cos és d'estrelles i a milions ací brillen:
sóc perdut entremig de les branques d'aquest firmament
ací, vora el pit, ací, vora els meus narius,
ací on els braços amples com rius de foc reposen.*

És innegable—ho observa el mateix Stonier—que la poesia de Spender defuig moltes vegades l'òrbita d'Eliot i s'acull a la suggestió exaltada de Lawrence. L'esperit de Lawrence traspua visiblement en versos així:

*Compteu, més aviat, el fabulós heretatge
que comença amb el cos i amb la vostra ànima ardent—
els cabells de la testa, els músculs que, en rengles,
s'estenen, amb els seus llacs, per tots els membres del cos...*

En el pròleg amb què Michael Roberts presentà al públic anglès el grup de poetes aplegats sota el títol de *New Signatures* (1932) subratllava especialment un dels fenòmens característics de les noves tendències. Si la utilització poètica dels elements de la civilització contemporània fou, en altres escriptors, fruit d'un esforç, de la voluntat decidida de trasmudar un material que creien, almenys en part, hostil, en autors com Auden o Spender “la imatgeria presa de la vida contemporània apareix com l'expressió natural i espontània del pensament i la sensibilitat del poeta”. Amb motiu de l'aparició dels poemes de Spender, indicàvem que “així com Jules Romains s'extasia davant d'un pal telegràfic, amb emoció comparable a la d'aquells pintors italians que decoraven el fons de llurs paisatges amb un freixe tendre i precís, Spender canta les enormes pilastres que,

com gegantines donzelles que no tenen secrets,

sostenen els negres fils elèctrics damunt del “país de maragda” i li fan

*somniar unes ciutats
on els núvols sovint reposaran llur coll de cigne.”*

I en aquesta impressió d'un viatge aeri es confon la meravella que inspira l'"esplendor mecànic" del món modern amb la sensació viva del misteri còsmic:

Menat enllà de l'Europa: el rou esmolat es gelava talment sota nostre; al damunt de les testes la nit, [com estrelles també amb estrelles gelades: estels en els bassiols, entremig de les nostres vestes i d'aquesta [lluna encantada.

Ah, què ens sosté? Quina creu els nostres braços obria i els nostres cossos enlaira cap a la banda del vent i ens martelleja entremig de les llums reflectides? Només el cos és real, que els llops poden lliurement oprimir i esquinçar. Aquesta rosa, només, que al pit em posava l'amiga...

En un altre poema trobem també aquest curiós destriament de l'experiència entre les coses que imposen llur inequívoca realitat i les que tenen una qualitat com de somni, talment aquell ocell d'un poema de Rilke, el flamenc del parc zoològic que semblava "caminar cap a l'imaginari":

*Tot d'una el senyal: "Pont de Wilm"
i la caseta a la vora del llac eren vívids, però irreal.
Reals eren les vies ferrades i, malmetent l'herba,
els vagons on anàvem i real també el temps, precís.
Com amb colors d'un esmalt, enllà del vidre movent,
irreal eren les vaques, les cigonyes d'ala ondulant, els
[tillers:
lluïen en un món clar, del qual nosaltres passem,
talment "rosa" i "amor" en una rima oblidada.*

Qui conegui la ideologia social de Spender podria, potser, trobar o imaginar símbols més o menys recòndits de la "situació contemporània", àdhuc en poemes com el que acabem d'alludir: hi ha com una íntima recança en la contemplació de les coses neutres i benignes de la natura, somni fonedís vora la realitat crua, immediata, vora el simbòlic camí ferrat. El poeta diríeu que es gira, amb somriure tendre i lleugerament irònic, a aquell món ple de calma, com adonant-se que rellesca cap a un moment d'evasió.

L'assaig, que alludíem abans, sobre *Poesia i Revolució* fa creure que tampoc no haurà escapat a l'aguda intel·ligència de Spender una curiosa paradoxa del seu llibre. En el bell poema que el clou, d'una qualitat lírica a la qual no haurà pas arribat moltes vegades la poesia inspirada en el materialisme marxista, predica una dura ascesi que ens obri el paradís d'aquest món:

*Ull, gasela, delicat vianant,
tu que beus la línia fluïda de l'horitzó;
oïda que suspens en una corda
l'esperit bevent l'eternitat;
palp, amor, tots els sentits,
deixeu els vostres jardins, les vostres festes de cànctics,
els vostres somnis de sols al volt del nostre sol,
d'un paradís després del nostre món.
Sotgeu, però, les imatges de resplendent metall
que fereixen l'extern sentit, la voluntat polida,
bandera del nostre daler que grava el vent.*

Qui denuncia amb aquesta ardor el caràcter nociu de l'art i de tot gaudi per a la nova fe col·lectiva—una fe estreta i purament humana que hauria fet somriure Baude-

laire—ho fa precisament des d'una tribuna poètica, artística, que es transforma fàcilment en un núvol alat, perillós vehicle d'evasió. L'asceta predica ací voltat de ritme, de música, de bellesa; predica entre el fum de l'opi. Realment, un cert "idealisme" s'introdueix, com d'amagat, al cor mateix de la fe materialista.

* * *

La poesia de C. Lay Lewis reclama, també, una duresa espartana:

*En l'ànima, ferro,
esperit d'acer en el foc,
agulla tremolosa damunt la veritat—
prou allí em menarien.*

*Segueixen els planetes llur camí,
ulls clucs, troba a casa l'abella,
i no em caldrà pas cap sextant
per saber que l'escalf em retorna.*

Així com Spender evita generalment la forma impersonal, dramàtica, que és una de les característiques de la poesia de T. S. Eliot, C. Day Lewis ha creat personatges d'innegable vitalitat. Vegeu, per exemple, aquesta dona que es plany d'un fill que ha traspassat les mars, cercant altres països:

*Mare Terra, comprèn-ne. Tu envies
tantes fulles a trobar la claror,
i tants vols d'ocells,
que tots llurs dies et serven en ombra i cantades;
i la fulla arrencada torna a 'ser part de tu
i la merla glaçada et torna a caure a la sina.*

Però, pel nostre gust, un dels moments més feliços de la poesia de C. Day Lewis, és l'estrofa, d'evident sabor shakerperià, que clou un dels poemes de *La Muntanya màgic-nètica*:

*Són prínceps temporals la Por i el Sofriment:
llurs fronteres arriben a la prada glaçada
de la mort; i tothom s'hi doblega, servent,
fins que alcem al sepulcre la llar independent,
comprant la llibertat amb l'última alenada.*

* * *

Un dels valors més recents de la nova poesia és John Pudney, autor de *Spring Encounter* (1933), breu recull de poemes que ha estat saludat per la crítica amb els millors averanys. La seva tècnica no difereix pas marcadament de la d'Auden, Spender i Day Lewis. Hi ha la mateixa virtuositat apagada, esborradissa, el mateix ús d'assonàncies i alliteracions, i també la inesperada música d'alguna rima ocasional—al costat de poemes de forma tradicional impecable—. El Tàmesi de Pudney ja no és el riu sinistre i fantasmal de *The Waste Land*, ple d'ossos cruixidors, d'estrany murmuri en el vent fred; no veu pas, com Eliot, que

*arrossegant el ventre lleu damunt la riba,
una rata lliscà, suau, entre les herbes,*

sinó que canta així el paisatge fluvial:

*Ara és abril, metàl·lic el cel, tívants, drets, al damunt
hi ha les hortes despertes, els blats.
Branques, el bosc sofert assenyalant tota cosa, assenyalant
ajupint-se en la força novella, [la creixença,
clos en la tensió estricta del vent.*

Si, com afirma Michael Roberts, en aquests temps de civilització urbana i industrial és una mala solució poètica d'arrecerar-se en la suggestió dels medis rústics, John Pudney és, en part, un poeta "escapista". Abunden en el seu llibre les evocacions de paisatge, els moments de contemplació en què l'espectacle del mar o de la terra és contemplat amb pur esperit líric, sense ambigüitat simbòlica. Així, en *Commemoració d'un natalici*:

*Els arbres treien florida
i feien els asfòdels com un lluitar de campanes.
Dringava
el verd, súbit batec del blat. El clam creixent
d'energies, despert al so de trompetes,
allargant-se, esberlant,
l'esclòvia i la pell que al sol s'afebliren,
afeixugava l'aire amb un estranya olor.*

Però, també, de vegades, Pudney utilitza les imatges rústiques per subratllar les angoixes o els dalers de la vida d'avui. Com altres poetes anglesos, converteix la Natura en símbol d'una emoció col·lectiva:

*Potser serà pel febrer i amb un cel canviant,
(amb calamarsa encara entre els bocins de neu)
explícit en els cims dels arbres:
el que duem al cor
serà en el bleix del vent:
i el que fou nocturna esperança serà en tota boca vivent.*

*Així
la primavera comença,
i els branquillons entercs, dringants en llur dretura,*

*en la foscor hivernal del bosc,
es fan un breu acatament,
i amb tanys lluents anuncien
llurs certituds, llur claror renovada.*

Hi ha, en John Pudney, com en altres poetes recents, una preocupació rousseauniana per la natura lliure, una exaltació dels sentits que delata la mateixa influència que Stonier rastrejava en certs poemes de Spender: la influència de Lawrence. Molts joves lírics d'avui enllacen curiosament l'entusiasme eròtic amb la fe revolucionària, els confonen en una mateixa exaltació. L'*Himne* de R. E. Warner, publicat a *New Country*, és potser un exemple extrem d'aquest fenomen.

D'una sensibilitat pròxima a la de Pudney i, sobretot, a la de Spender, és la poesia de Randall Swingler, el primer llibre del qual, *Difficult Morning* (193), ha estat també ben acollit pels crítics. La visió del caos d'avui és en aquest poeta més intensa i ombrívola que en Pudney. Fins les coses belles del món retreuen, amb punyent contrast, la misèria i la tristesa dels homes:

*Tot em fereix: el rostre del veí,
cenyit de sospites, el meu camp estèril,
fins les belles imatges, el teixit
de les gavines sota el temporal,
enverinen la nostra feblesa,
amb llur amor, amb llur record.*

Però canta, també, l'adveniment del "difícil matí":

*Destacat en un fons de tristesa, difícil matí
tremola entre una mar agitada, una feixuga
nit; dos coloms davall l'horitzó, i la tempesta
arremolina un ombrívol encís entremig de les roques.*

L'entusiasme amb què Shelley s'embriagava de les idees rebels del seu temps sembla encarnar de bell nou en aquests versos de Swingle:

*És el mateix esperit
que pels carrers clamoreja,
o bé, subtil, irresistible,
entre avencs ventejats,
misteriós murmura
alegres dies d'agitada neu,
el teu aspre arribar, primavera,
i les pluges terribles.*

Les darreres tendències de la poesia anglesa, que deriven, com hem vist, d'una oposició a l'esperit romàntic, tenen, però—almenys en aquest aspecte de rebellió, i d'esperança en noves estructures socials—certs punts de contacte amb els romàntics. Una de les característiques essencials de l'escola d'Eliot és la revalorització dels “metafísics” del segle XVII i dels dramaturgs elisabentins, així com la defensa d'un llenguatge i d'uns ritmes de poesia més pròxims al llenguatge corrent, en front de la “dicció poètica” creada pel Romanticisme. Però, com ha constatat el crític nord-americà Franklin Gary (*The Symposium*, octubre, 1932), en realitat els romàntics també es revoltaren contra una cosa pròxima al “costum d'explotar la llengua com una mena de medi musical”, i també rebutjaren la limitació dels temes, derivada del prejudici que certs temes són intrínsecament poètics. El mateix crític recorda que els romàntics estudiaren amb passió, comentaren i reeditaren la literatura dramàtica elisabetina: és a dir, que no es mostraren pas insensibles a la importància d'un dels períodes de la literatura anglesa que més ha influït les tendències d'avui.