

JORDI CORNUDELLA

SOBRE NABÍ: VERSIFICACIÓ I RITME

I

I en l'àrid lloc
vaig adormir-me sota un sol de foc;
després, amb la parpella encar no ben desclosa,
vaig veure que una planta hi havia al meu costat,
80 una de branc tot argentat
que al bat del sol oposa
un cobricel d'estels de verda fosquedat,
cada un gronxat
dalt d'una tija rosa.

(VIII, 76-84)

Aquests nou versos, que he pres a l'atzar, reflecteixen amb tota claredat la mena de polimetria que, des del punt de vista de la versificació, és allò que de seguida es descobreix a *Nabí*. Consisteix a combinar bàsicament versos de dotze síl·labes, de deu, de vuit, de sis i de quatre, amb rimes consonants però defugint, d'una manera gairebé sistemàtica, la regularitat de l'estrofisme. Això fa que no sigui tan sols el ritme intern del vers el que defineix, sobretot, el moviment del poema, sinó l'alternança de versos anisosil·làbics; perquè és justament l'accent màxim del vers (el darrer, que en determina la mesura) el portador de l'altre element rítmic que crea aquest moviment: la rima. Tornem als nou versos de l'exemple: l'esquema de les rimes és $a_4 a_{10} b_{12} c_{12} c_8 b_6 c_{12} c_4 b_6$, on a representa *-oc*, b *-osa*, i c *-at*. La primera rima apareix isolada, sense combinació amb les altres (formant un apariat, cosa que passa poc més de vint vegades a tot *Nabí*); però la vocal plena coincideix amb la de la rima b , creant una assonància entre

totes dues rimes, la masculina *a* i la femenina *b*, la qual al seu torn es combina amb una altra de masculina (*c*). Aquest joc d'assonància entre rimes l'utilitza esporàdicament Carner al seu poema; l'exemple més clar és al passatge III, 80-108, en què de set rimes femenines i set de masculines, sis de cada presenten entre elles aquesta assonància, com demostra la llista parcial de mots en final de vers: *eixorda/entorn*; *fugida/avergonyit*; *trencada/amainar*; (*Llavores/clamor*); *feresta/ve*; *volies/abis*; *llences/heus* (cada paraula representa una rima; la parella entre parèntesis correspon a l'únic cas en què no hi ha assonància entre rima femenina i rima masculina). Però això no és sinó una mostra de virtuosisme, al capdavant; allò que realment compta és que l'alternança de versos oxítons i paroxítons, Carner la manté amb un rigor extrem tot al llarg de *Nabi*. Tant, que fins i tot es pot formular una «lleï de l'alternança de rimes masculines i femenines» vàlida per al poema sencer, per exemple en els següents termes:

- 1) dues rimes masculines diferents (o dues rimes femenines diferents) no poden combinar-se (= creuar-se o encadenar-se) entre elles;
- 2) dues rimes masculines diferents (o dues rimes femenines diferents) només poden aparèixer en versos consecutius si almenys una de les dues està combinada (= creuada o encadenada) amb una altra rima.

A aquests punts s'hi poden afegir encara dues precisions. La primera és que si, com ja he dit, a tot *Nabi* apareix una vintena d'apariats, un de femení isolat no hi és mai; un de masculí seguit d'un de femení (III, 20-23), o viceversa (VIII, 32-35) són sempre interpretables com a quartetes caudades, perquè estan en contextos interpretables com a successions de quartetes creuades o encadenades; i d'agrupacions de tres aparellats només n'hi ha dues: VII, 145-150 (femení/masculí/femení), i IX, 60-65 (masculí/femení/masculí). La segona precisió que cal fer és que a *Nabi* es compten vint-i-dos versos no subjectes a rima, tots ells femenins, que entren tanmateix en l'alternança amb les rimes masculines:

I Déu encara féu venir un xaloc
d'ales de pols, de sorra i foc,
fúria de l'infern donant-se festa

que a giravolts guspírejà,
talment irada contra tot demà

(VIII, 103-107).

El vers femení no rima amb cap més, però s'alterna igualment amb els apariats masculins. Semblants a aquest cas són els dels altres tres versos sense rima que apareixen aïllats (x, 10-14 i 76-78); en dos passatges més (v, 1-16, i vi, 14-17 i 26-41) apareixen versos masculins rimats encadenats amb els femenins sense rima.¹

Ara, l'extrem rigor amb què Carner fa rimar els seus versos no l'engavanya gens, sinó ben al contrari: és un dels fenòmens en què més demostra el seu virtuós domini de la versificació. I n'hi ha molts exemples: el joc de consonàncies i assonàncies creuades que he mostrat en III, 80-108; el magnífic passatge v, 97-113, en què un vell descriu Nínive a l'extenuat Jonàs, disset versos en què s'alternen només una difícil rima oxítona en *-uc* i una de paroxítona, en *erra*;² o bé els deu versos del passatge II, 112-121, en els quals, de quatre rimes, les dues paroxítones i una d'oxítona (l'altra és en *-ent*: *obedient, diferent*) són prou difícils: *-ori* (*adjutori, exori, promontori*), *-ipte* (*rescripte, Egipte*), i *urt* (*surt, aürt, curt*); o encara el joc de les rimes internes (iv, 7, v, 60-61, vii, 10...).

És també el fenomen de la rima el que dona peu a Carner per servir-se del recurs antiquíssim del bioc. Es tracta, en efecte, d'un recurs d'origen trobadoresc consistent, tal com l'empra Carner, a trencar el vers de tal manera que apareguin dues rimes (dos finals). La segona part, per si sola, en general no constituïria vers independent (és impossible, per exemple, que un monosíl·lab en constitueixi cap): la seva individualització entre els altres versos és només resultat de la seva capacitat de rimar. A *Nabí*, n'hi ha tres exemples, dos al cant primer i un al

1. Dels exemples més sistemàtics dels cants v i vi en parlo més avall. A l'exemple que aquí poso, el darrer vers és afegit el 1957; les edicions anteriors presentaven, doncs, també un vers masculí lliure de rima.

2. Al text del 1957 hi ha vuit versos paroxítons i nou d'oxítons; però a les edicions del 1941 i del 1947 n'hi havia nou de paroxítons i onze d'oxítons. Carner va suprimir tres versos, probablement perquè s'hi repetia un mot rima. Després dels vers 105 («i abat les fites en el món poruc»), el poema continuava: «Dins els tresors de Nínive esgotarà sa gerra / tot poble, per no veure, per sempre més poruc, / sos homes empalats, sos arbres sense lluc.»

cinquè. Es tracta d'un decasíllab biocat en un octosíllab oxíton i un bioc bisíllab («em va comprendre i consumir/la pressa», v, 45-46), d'un decasíllab biocat en un heptasíllab paroxíton i un bioc bisíllab (com no hi ha força en la cua/d'un ca», I, 146-147) i d'un hexasíllab biocat en un tetrasíllab paroxíton i un bioc monosíllab:

Sembla partida
aquella Veu que el manament em féu.
Potser m'oblida
Déu.

(I, 187-190)

II

La combinació de versos de dotze, deu, vuit, sis i quatre síl·labes és la norma que defineix la polimetria de *Nabí*.³ Si prescindim del cant IV (perquè no respon a la mateixa versificació «lliure»), més d'un terç del total són versos de dotze síl·labes; un terç, de deu; i l'escurçat terç restant són versos de vuit i sis síl·labes en proporció equilibrada, i de quatre en proporció molt inferior.⁴ Ara bé, aquestes dades són un reflex de la manera de versificar que el poeta escull, i la seva tria sembla estar, en alguna mesura, en funció d'allò que ha de dir. Així, als cants V i VIII hi ha el doble (o gairebé el doble) de versos de dotze síl·labes que de deu, i al cant VII la proporció (o la desproporció) augmenta fins a més del triple; contràriament, al cant VI hi ha només 2 versos de dotze síl·labes per 98 de deu. Sembla, doncs, que Carner utilitza més versos més llargs en aquells cants que són narratius; i un cant com el sisè, en què escenifica teatralment un diàleg, l'uniformitza molt, generalitzant-hi un mateix vers (el decasíllab).

3. Ja he explicat les aparents excepcions a aquesta norma que cal atribuir a l'ús del bioc, però més avall en comentó d'altres que no són pas aparents i que afecten 44 versos (els vint de v, 1-20, els tretze de VIII, 85-97, i onze d'esparsos: un hexadecasíllab, un heptasíllab i nou enneasíllabs).

4. El còmput de versos al text del 1957 és de 1.365; 1.362 si considerem un sol vers els biocats. Prescindint dels 44 esmentats a la nota anterior, hi ha 520 versos de dotze síl·labes, 447 de deu (dos de biocats), 164 de vuit, 151 de sis (un de biocat) i només 37 de quatre.

Aquesta forma de polimetria aconsegueix el seu efecte, crea el moviment del poema, precisament perquè el ritme d'aquest és molt principalment marcat per la llargada dels versos o, més precisament encara, per la freqüència dels talls que la determinen; i no cal repetir que el final de vers recurrent com a productor de ritme és reforçat per l'ús de la rima. És clar que el final de vers no és l'únic tall recurrent, sinó que alguns dels versos en comporten d'altres també a l'interior, de diversa importància. L'alexandrí, concretament, és l'únic model de vers realitzat a *Nabí* que presenta sistemàticament frontera de mot darrere l'accent màxim de la sisena síl·laba i que admet la possibilitat que el mot en qüestió sigui pla o esdrúixol, sense que les síl·labes àtones posteriors a la tònica alterin el recompte mètric. És, per tant, l'únic model de vers que permet parlar amb propietat de cesura; als altres models de vers es pot parlar només d'una major o menor freqüència de frontera de mot en determinades síl·labes fortes.

A tall d'exemple, serà bo demostrar les diverses possibilitats realitzades a *Nabí* del que he anomenat, genèricament, «vers de dotze síl·labes». Aquesta denominació no correspon a un sol model de vers, perquè, dels 520 a què m'he referit, només 378 s'adeqüen unívocament al de l'alexandrí (dos hemistiquis hexasíl·labs): 215 presenten cesura femenina i 163 masculina. Però al costat d'aquest model clàssic de l'alexandrí, Carner emprà un altre model de dodecasíl·lab, amb tres accents màxims (a les síl·labes quarta, vuitena i dotzena); amb els dos primers accents màxims poden coincidir-hi o no fronteres de mot, és a dir, que el vers pot tenir, a més de l'inicial i del final, cap, un o dos talls a l'interior. A aquest model dodecasíl·lab hi corresponen indiscutiblement 97 versos de *Nabí*; els 45 versos de dotze síl·labes restants són mètricament ambigus: admeten l'escansió d'acord amb més d'un model (la majoria com a alexandrins amb cesura masculina i com el que, per simplificar, anomenaré ras i curt dodecasíl·lab). Amb tot això, Carner aconsegueix de furnir-se una molt més gran possibilitat rítmica, gràcies a l'aptesa del dodecasíl·lab (enfrent de la rigorositat de l'alexandrí) per presentar cap, un o dos talls a l'interior, tal com ja he indicat i a continuació exemplifico:

- a) no hi ha frontera de mot coincident amb els accents màxims interns:

Ell modulava cantarella molt civil,
amb la parpella migcloent-se, compadida; (ix, 15-16)

- b) hi ha frontera de mot coincident amb un accent màxim intern;
el de la quarta síl·laba:

I sol, ben dret, en aquell pàvid consistori
el rei manà que els bandegessin de prop seu. (vii, 117-118)

o bé amb el de la vuitena:

Ara no es torben en passant: só com tothom. (ii, 14)

- c) hi ha fronteres de mot coincidents amb tots dos accents màxims
interns:

com un amant llaminejant amb delectança,
com un infant que va cantant per por d'oblit. (v, 60-61)

En aquest darrer exemple és ben clar que els talls interns al vers, amb la seva recurrència, són tan constitutius del ritme com el del final; ja que aquí comporten també rima (rima interna), si bé és tan fàcil que Carner no l'hauria emprada a final de vers. És per la seva opcionalitat que d'aquests talls no en podem dir cesures, i per això també que els segments en què divideixen el vers no són mai femenins. De fet, a *Nabí* hi ha un cas en què això sí que succeeix:

qui Déu contempla, l'herbei damunt seu creixeria
(ix, 25)

Ara, acudint al passatge sencer es podrà comprovar com el context fa que el tall que coincideix amb la quarta síl·laba sigui aquí especialment marcat, perquè els quatre versos són sintàcticament paral·lels (i presenten anàfora), però en els altres tres la frase de relatiu és el subjecte del verb principal, i en canvi en aquest no:

Qui Déu escolta de tot es destria,
 qui Déu escolta l'alè té nuat,
 qui Déu contempla, l'herbei damunt seu creixeria,
 qui Déu contempla fa cara d'orat.

(IX, 23-26)

En aquest passatge passa, doncs, que entre tres decasíl·labs hi ha un dodecasíl·lab corresponent a la juxtaposició d'un tetrasíl·lab i un octosíl·lab; però la segmentació poc usual en un primer hemistiqui femení, Carner pren bona cura de deixar que la imposi, sense cap ambigüitat, la sintaxi. Dit altrament: igual com succeeix en el fons amb els alexandrins, l'escansió d'aquest dodecasíl·lab correspon a la de dos versos juxtaposats; i és només l'excepcionalitat d'aquest exemple i la freqüència dels altres dodecasíl·labs al poema allò que fa que hi vegem una realització diversa i especial del mateix model de vers. En realitat, l'única diferència entre la cesura femenina del tetrasíl·lab «qui Déu contempla» i la de l'octosíl·lab «l'herbei damunt seu creixeria» és que les síl·labes que ocupen aquesta segona són portadores de rima. Perquè ja he dit que la rima és un element rítmic principal a *Nabí*, i és aquesta la que determina la llargada dels versos.⁵ I per aquest cantó és per on també cal explicar-se la singular aparició d'un vers de setze síl·labes amb cesura femenina (juxtaposició d'un hexasíl·lab i un decasíl·lab o bé d'un decasíl·lab i un hexasíl·lab),⁶ com el tercer vers de l'estrofa:

Com que em temia que series tendre
 vela a Tartessos vaig curar de prendre;
 cal que et traixin segles per a dar-te l'afany de maleir
 i encara te'n desdius a mig camí.

(VIII, 32-35)

5. Llevat dels 22 versos femenins sense rima als quals he fet al·lusió. D'altra banda, i excepcionalment, la rima interna determina la llargada dels segments en què pot descompondre's un vers.

6. A les primeres edicions aquesta ambigüitat no existia; s'escandia unívocament com un hexasíl·lab seguit d'un decasíl·lab: «cal que et traixin segles per dar-te passió de maleir».

III

Estrofisme irregular, anisosillabisme i rigorosa alternança de rimes oxítones i paroxítones són, com he anat fent veure, els trets que defineixen la versificació de la major part de *Nabí*. Aquestes característiques (la darrera és tanmateix pròpia de tota la poesia catalana posterior a Verdaguer), tal com va assenyalar Gabriel Ferrater,⁷ són també pròpies de les *Faules* de La Fontaine, que parcialment va traduir Carner en un volum aparegut el 1921. En dos dels sis poemaris publicats per Carner entre el 1921 i el 1941, *El cor quiet* (1925) i *Lluna i llanterna* (1935), apareix un bon nombre de poemes versificats segons aquestes característiques. És possible, per tant, que Carner s'hagués anat exercitant en l'ús d'aquesta forma (i que *Nabí* sigui el fill més il·lustre d'aquest exercici) a partir del seu treball d'apropiació de La Fontaine. Potser ja l'havia iniciat, aquest treball, quan va escriure un poema com «Flora urbana» (de *Bella terra, bella gent* [1918]) o, millor encara, «Fanal de Sarrià» (del mateix recull), combinació lliure d'alexandrins, decasíl·labs, octosíl·labs i hexasíl·labs, però també de dodecasíl·labs com:

Per tu les ombres allargades que ens ofeguen
(v. 9)

o bé:

ames sentir dins la cofurna que t'envolta
(v. 17)

Doncs bé, l'ús d'aquesta forma de dodecasíl·labs (accidentalment tan diversa de l'alexandrí) no pot venir de La Fontaine.⁸ No, Carner devia haver-la presa dels simbolistes francesos, com la'n van prendre els modernistes hispano-americans; però entre els simbolistes francesos

7. Gabriel FERRATER, «*Nabí*», de Josep Carner, dins *Sobre literatura* (Barcelona 1979), p. 19.

8. Tampoc no pot venir de La Fontaine l'ús del bioc: el recurs que sí que emprà La Fontaine és el de l'eco («*La Cigale ayant chanté / Tout l'Été / ...*», en context d'heptasíl·labs), que també és utilitzat per Carner en altres poemes polimètrics (així, a «Proximitat de la mort», d'*El cor quiet* (1925): «Sento la meva passa / que em glaça / ...»).

aquest vers era utilitzat com una variant en tirades d'alexandrins de sis més sis. Així, per posar-ne un cas que Carner havia d'haver conegut de bona hora,⁹ en un sonet («Keepsake») en alexandrins del primer llibre de poemes d'Albert Samain (*Au Jardin de l'Infante* [1893]), el primer vers del segon tercet fa:

Dans un parfum d'héliotrope diaphane

Ja al primerenc *Llibre dels poetas* (1904) apareixen alguns versos d'aquest tipus, sempre en combinació amb alexandrins; per exemple, dels vint-i-dos versos de què està format «Parsifal», divuit són alexandrins, dos més són ambigus (versos 4 i 6) i dos són dodecasíl·labs:

rosats y clars. Soltadament, desde'l pregón
(v. 7)

las tres Marías que ploravan de tristor.
(v. 19)

Ara, aquest ús, en català, no és pas exclusiu de Carner: en combinació amb alexandrins, es llegeixen dodecasíl·labs en poetes com Màrius Torres o Rosselló-Pòrcel. El que fa Carner és aprofitar les possibilitats rítmiques que el vers ofereix (pel joc de talls creat per les coincidències de frontera de mot amb accent màxim) en la combinació, en poemes polimètrics, amb alexandrins, decasíl·labs, octosíl·labs i hexasíl·labs. Tant és així que se serveix d'aquest model de vers fins i tot per traduir els clàssics alexandrins dels poemes polimètrics de La Fontaine. En posaré dos exemples; a la faula del llop i l'anyell, el setè vers del francès diu:

Qui te rend si hardi de troubler mon breuvage?

Carner ho tradueix sense cesura, però amb frontera de mot a l'accent màxim de la quarta:

Com has gosat enterbolir-me la beguda?

9. Va ser el mateix Josep Carner qui va confessar a Tomàs Garcés que a *Els fruits saborosos* (1906) «hi dringa Samain» («Revista de Catalunya», núm. 38 [agost de 1927], p. 143).

versos femenins esparsos sense rima són els que de moment hem pres en consideració. Ara caldrà fer-ho amb aquells altres recursos de què Carner se serveix, que contradiuen les característiques de la versificació de la major part de *Nabí* tal com han quedat definides: la irregularitat de l'estrofisme, la combinació de versos de nombre parell de síl·labes i la rima consonant de versos masculins i femenins en alternança.

IV

Fins ara he dit que el ritme del poema ve donat per la recurrència dels talls que emmarquen el vers i l'hemístiqui, i això, per més que sigui cert, no deixa de ser una simplificació. Perquè de ritme també en produeix l'alternança de síl·labes fortes i febles a l'interior de cada vers, i les restriccions accentuals a què estan sotmesos els versos de més de vuit síl·labes (en els de vuit i menys síl·labes n'hi ha prou que la darrera posició l'ocupi un accent màxim) ja basten per demostrar-ho. És cosa sabuda: aquest ritme «intern» del vers ve donat per la distribució i la jerarquia dels accents que el fan possible. I, en català, són en darrer terme només dues les possibilitats rítmiques (moltes més per alteració i per combinació): els intervals febles entre els accents (o entre l'inici del vers i el primer accent) poden ser d'una o bé de dues síl·labes. Si hi ha una sola síl·laba feble, pot parlar-se de ritme binari; si n'hi ha dues, de ritme ternari. Així, prescindint de la jerarquia dels accents que el defineix com a alexandrí amb cesura femenina (és a dir, prescindint del fet que els accents de la sisena i la dotzena síl·labes siguin màxims i del mateix nivell, etc.), el següent vers és format per dos hemístiqus de ritme binari:

Jo veia l'or del dia que sobre el mar s'escola

(v, 23)

Aquest altre, en canvi, alexandrí amb cesura masculina, és format per dos hemístiqus de ritme ternari:

i sentiren un jou en l'espatlla abatuda

(vii, 43)

És clar que ni tots els accents són síl·laba forta ni totes les síl·labes àtones són mètricament dèbils, sinó que en un vers com

una promesa per pietat traspuntada

(IX, 123)

és evident que entre l'accent de la quarta síl·laba (forta, doncs) i el de la novena (també forta) hi ha d'haver un altre accent màxim que és mètricament irrenunciable, i que la nostra competència de lectors ens situa a la sisena síl·laba, que essent àtona esdevé llavors forta.¹⁰ Cal dir que versos tan tensos com aquest, en què una síl·laba àtona ocupa la posició d'un accent màxim, no són pas dels més freqüents, sinó més aviat una raresa al límit del trencament. Bé; però hi ha molts més fenòmens d'aquesta mena que impedeixen que el ritme d'un vers sigui sistemàticament reduïble al bascular d'un metrònom; i, per l'altre cantó, no desvirtuen tampoc la possibilitat de parlar de ritmes binaris i ternaris.

A *Nabí* (en català, de fet) el més freqüent és el ritme binari; tanmateix, versos de ritme ternari, no és gens difícil de trobar-n'hi. Al seu famós article *Sobre mètrica*,¹¹ Gabriel Ferrater proposa un exemple de Victor Hugo, en què de dos alexandrins consecutius, els tres primers hemistiquis són de ritme ternari («anapèstic» és el terme que ell emprà) i el quart binari («iàmbic»), i assenyala com aquest procediment era també molt usat per Carner. En l'afició al joc d'intercalar aquests ritmes és on em sembla que cal cercar l'origen d'aquest fet: a *Nabí* hi ha, esparsos entre els versos de nombre parell de síl·labes,¹² nou enneasíl·labs com aquest:

Perquè en dol acabà ma fugida

(III, 84)

10. És a dir: ajustem l'escansió del vers al model de l'alexandrí (amb cesura masculina).

11. Ara a Gabriel FERRATER, *Sobre el llenguatge*, a cura de Joan FERRATÉ (Barcelona, Edicions dels Quaderns Crema, 1981), ps. 85-86.

12. A part els tres del passatge VIII, 85-97, que més avall comento. Els nou de què aquí parlo són: III, 84, 123; VI, 8; VII, 41; VIII, 116, 135; IX, 18, 53; i X, 5.

Es tracta, doncs, de versos d'un ritme ternari molt marcat, que difícilment trobarem als de nombre parell de síl·labes, si no és l'alexandrí (que només admet dos accents seguits, perquè després del segon hi ha cesura) o bé el decasíllab que en algun tractat del segle XIX és anomenat «dactílic» (vers que comporta quatre accents i només tres intervals: el tipus «Què li darem an el noi de la mare»). Un tal decasíllab seguit d'un enneasíllab (l'efecte rítmic ve donat precisament pel fet que el segon dels dos versos ternaris té un accent menys) els posa Carner en la superba descripció que obre el darrer cant del poema:

Ja la cigala amb la seva musica
no serrava la soca del pi;

(IX, 4-5)

Però, aquell joc combinatori que Ferrater assenyalava, reblat amb l'ús d'aquest enneasíllab ternari (Ferrater hauria dit «tres anapestos»), apareix també molt clarament en un passatge cabdal de *Nabí*, la cloenda del vuitè cant, amb el descobriment per part de Jonàs del Déu interior, inconscient:

I en cessant Iahvè jo capia
que ell no havia parlat des d'un ròdol tot clar
del cel, sinó de dins de mi que l'ofenia.
En el nostre esperit, on ningú no el destria,
al dellà de cent cambres Déu nia.
I l'home de sa casa s'ajeu en el lllindar
com un servent, com un ca.

(VIII, 131-137)

Aquí, al primer alexandrí ternari n'hi segueix (amb encavallament) un altre de binari; després ve un altre alexandrí ternari seguit d'un enneasíllab, l'efecte del qual és molt ben aconseguit, perquè no porta cesura i segueix un vers del mateix ritme, però cesurat. El penúltim vers és encara un alexandrí, de ritme binari, que porta el lector al sorprenent heptasíllab, l'únic de tot el poema (a banda de I, 146, que és la primera part d'un decasíllab biocat), que tanca el passatge amb una rotunditat rítmica que es deu, potser, a la sensació d'escurçament que produeix la juxtaposició d'un tetrasíllab (ritme binari) i un trisíllab (ritme ternari).

Del fet que sigui precisament en aquest lloc on Carner recorri a aquesta argücia em sembla que no se'n pot pas dir malaptesa.

V

Acabem de veure que, essent cert que *Nabi* és en la seva major part compost per versos de nombre parell de síl·labes, hi ha tanmateix nou enneasíl·labs (i un heptasíl·lab) esparsos çà i là. Més amunt he assenyalat també que apareixen, aïllats, quatre versos femenins sense rima, i n'hi ha divuit més de concentrats en dos passatges. D'una manera semblant, en el cas de l'estrofisme es poden assenyalat una norma i unes desviacions, però amb un matís especial: la característica general és la irregularitat, la regularitat és l'excepció. Tant és així que si no podem parlar d'anestrofisme és només per l'ús constant de la rima, ja que al capdavant es tracta sempre de dues o com a màxim tres rimes creuades i/o encadenades, o bé d'una de sola aparellada, i són per tant molt freqüents les combinacions de versos que identifiquem com una determinada estrofa. Però l'anisosíl·labisme, d'una banda, i de l'altra la cura amb què Carner ha procurat que la rima vagi generant agrupacions de nombre desigual de versos (de dos fins a disset) fan que tot sovint sembli que prescindix de cap patró estròfic.

Ara bé, precisament perquè la tònica general és la irregularitat, quan Carner sistematitza l'estrofisme en tot un cant o un passatge d'un cant, aquesta regularitat incideix decisivament en el ritme, el moviment del poema. El primer cas que se'n dona, i el més flagrant, és el cant IV, el càntic de Jonàs dins el ventre del gran peix: vuit quartetes formades totes per dos alexandrins o dodecasíl·labs de final paroxíton i dos octosíl·labs oxítons, amb rima encadenada. Émilie Noulet ha assenyalat com és l'alternança del vers llarg i el curt allò que genera el peculiar moviment de tot el cant, però hi ha més: les possibilitats rítmiques de cada un dels dos tipus de vers hi són aprofitades al màxim. Així, si a la primera estrofa:

Ni el pèlag que s'abissa ni el vent ja no em fan nosa.
 Mon seny en la fosca reneix.

Ja só dins una gola més negra, millor closa;
i crec, dins el ventre d'un peix,

(iv, 1-4)

hi trobem alexandrins amb cesura femenina i ritme binari molt marcat, enfront dels octosíl·labs que presenten ritme ternari (començant per un interval d'una sola síl·laba feble,¹³ que és una de les poques maneres com es pot aconseguir un ritme ternari amb l'octosíl·lab), a la sisena estrofa, en canvi,

Oh lassos peus, o mes cansades vagaries,
no m'haveu dat sinó dolors.
Sense l'angoixa ni la càrrega dels dies
com el nonat sóc a redós,

(iv, 25-28)

hi tenim dos dodecasíl·labs, un amb coincidència de frontera de mot amb l'accent màxim de la quarta síl·laba i l'altre sense talls,¹⁴ i dos octosíl·labs bimembres (el tall central és reforçat per l'homofonia entre els primers segments tetrasíl·labs de cada un: *dat/nonat*). El ritme dels versos és bàsicament binari, però hi trobem emprat un procediment que, si se'n sistematitza l'ús, crea un efecte tot peculiar: consisteix a avançar, en un tetrasíl·lab binari, el primer accent a la primera posició (tècnicament s'hauria de parlar d'anàclasi), allargant doncs l'interval entre els dos accents a dues síl·labes febles: «sóc a redós». Sigui com sigui, l'ús dels diferents tipus de vers de dotze síl·labes i aquests jocs accentuals són allò que fa, suposo, que Marià Manent hagi pogut parlar, referint-se a aquest cant, «d'algun instant en què s'altera la corba melòdica perquè ho exigeix el sentit»,¹⁵ enmig de la uniformitat estròfica que, formalment, el distingeix tot sencer.

Però no és l'únic cant de *Nabí* en què Carner utilitza l'estrofa com a element organitzador. En exposar les dades sobre les quantitats i

13. Es pot considerar, doncs, que hi ha anacrusi.

14. Aquest vers és en realitat ambigu, perquè també pot escandir-se d'acord amb el model de l'alexandrí (amb cesura masculina).

15. Marià MANENT, *La poesia de Josep Carner*, dins *Poesia, llenguatge, forma* (Barcelona 1973), p. 79.

frequències de cada mena de vers en tot el poema, ja he assenyalat que el cant VI és el més uniformitzat (a banda del IV, és clar): 98 decasíl·labs sobre un total de 140 versos (és a dir, un 70 %), només 2 dels quals són de dotze síl·labes, i els 38 restants octosíl·labs i hexasíl·labs (i un enneasíl·lab). El ritme que hi marquen els finals de vers és, per tant, molt més regular que no pas en tota la resta del poema; ja no ens ha de sorprendre, doncs, que Carner no emfasitzi tant la recurrència d'aquests talls i que, dels primers vint versos femenins, en deixi la meitat lliures de rima. Però cal dir-ne més. També he assenyalat anteriorment que aquest cant és teatralment organitzat com l'escenificació d'un diàleg:¹⁶ hi trobem la pertinent acotació inicial, amb la descripció del decorat i la introducció dels personatges, i una de final, amb un *exeunt personae* retòricament excellent. Doncs bé, tret d'aquestes dues acotacions i de l'últim parlament de cada personatge (Jonàs i la dona), la part central del cant són vuitanta versos (VI, 10-89), en què tots dos discuteixen dient-se cobles cadeno-encadenades (és a dir, octaves amb rimes *a b a b c d c d*; dels versos ja he dit que pràcticament són isosíl·làbics). Però Carner, si per aquest sistema unifica i estructura el seu cant, no deixa d'incloure elements de distorsió que impedeixen de considerar-lo regularment tan estròfic com el cant IV: aquí estic parlant una altra vegada dels versos femenins sense rima de l'inici del diàleg, però també de la inclusió d'una cobla cadeno-creuada en boca de Jonàs (IV, 42-49: *a b a b c d d c*), o del vers 74 amb què Jonàs inicia una cobla els altres set versos de la qual diu la dona. Així mateix, l'últim parlament d'aquest personatge és de vint-i-quatre versos, i donada l'estructura del cant podem llegir-lo com un seguit de tres cobles; però la primera seria creu-creuada, la segona creu-encadenada, i la tercera cadeno-encadenada. L'últim parlament de Jonàs, en canvi, són disset versos amb rimes encadenades: el segon quartet hi apareix ampliat en quintet. D'altra banda, el fet que tant l'acotació inicial com la final siguin formades de nou versos (un quartet i un quintet, i viceversa) rebla l'organització estròfica de tot el cant, adequada tanmateix (mitjançant les distorsions que he assenyalat) a la seva estructura dramàtica.

L'articulació del discurs amb l'ajut de l'estrofisme és finalment adoptada per Carner en un altre passatge del poema. Al cant VII, en el

16. El primer a parlar d'aquesta tècnica teatral va ser Josep Romeu.

monòleg del rei ninivita, aquest anacrònic i inversemblant intel·lectual assiri ve un moment que mira de justificar la seva actuació com a Julià l'Apòstata *ante litteram* i la seva actual conversió al judaisme per l'expedient de recórrer a esbossar una teoria naturalista de l'origen i història de les religions, com tan bé va dir Ferrater;¹⁷ doncs bé, aquest allucinat però seriós parlament (d'on que resulti tan divertit) s'estructura en sis quartets d'alexandrins (VII, 185-205), tots ells amb cesura femenina.

En definitiva, doncs, és ben clar que de l'estrofisme, si bé regularment en fuig, allà on la matèria que ha d'organitzar li ho demana, Carner sap també servir-se'n com de la millor manera d'articular i de compassar el poema.

VI

Fins aquí he anat esbossant les característiques que defineixen la versificació emprada per Josep Carner a *Nabí*, així com les excepcions, aparents o reals, que s'aparten de la manera que hi és dominant. Però aquestes excepcions no són més, al capdavant, que una manera sempre justa de variar una mica els usos canònics (irregularitat estròfica, combinació de versos de nombre parell de síl·labes, etc.) per resoldre tècnicament un passatge. Carner, doncs, no hi defuig la convenció mètrica adoptada, només hi introdueix variacions. Tanmateix, he deixat per al final l'anàlisi de dos casos en què això sí que succeeix: hi ha un canvi de convenció mètrica. De quina manera i en quina mesura aquesta afirmació és defensable és el que caldrà veure tot seguit.

El primer dels dos passatges és l'inici del cant v. Jonàs, que tres dies abans havia estat engolit pel gran peix i que hi havia romàs com «dins la cavorca sepulcral», va trobar-se tot d'una instal·lat en terra ferma i davant de tot l'espai ofert a la seva petitesa. La trepidant alegria de Jonàs en recordar-ho, els primers vint versos del cant l'expressen posant en joc «els recursos musicals del llenguatge» (l'expressió és de Marià Manent). No ens sorprèn gens ni mica, per tant, que sigui aquest l'altre lloc del poema en què més sistemàticament defuig Carner la rima dels versos femenins: els primers vuit no hi estan sotmesos. Si he

17. «Nabí», de Josep Carner, *op. cit.*, p. 24.

dit que a l'inici del cant vi això ajudava a desfer l'aparença d'un excés d'uniformitat, aquí és més aviat el contrari: la força del ritme dels versos (del ritme «intern») no demana aquest altre lligam «extern» amb gaire subjecció; potser seria un entrebanc. Aquesta força del ritme l'aconsegueix Carner, senzillament, canviant de convenció: adoptant una mètrica, més que no pas sil·làbica, accentual (em sembla que ha estat Salvador Oliva el primer a assenyalar-ho).¹⁸ Cal explicar, doncs, en què consisteix aquesta mètrica accentual.

- Bell era de veure
altre cop el batre exaltat,
la pressa
del petit en l'illimitat,
5 l'ocell en els aires
el peix en el ròdol marí,
la gran vastedat que com la del cel no podríeu
saber, mesurar ni tenir:
bell era de veure que el fàcil s'eixampla,
10 i enllà l'impossible se us fa transparent.
Ocell, tu que et daures del dia
i peix que degotes l'argent,
un goig en el cor se us aboca
llampant i lluent.
15 Oh joia
del petit en l'illimitat!
Enfora de greus agonies
jo em veia al gran aire llençat,
del clos de la fosca tornat
20 dins una llargada de dies.

(v, 1-20)

El joc de Carner consisteix, en aquests versos, a regularitzar d'una determinada manera la successió dels accents i dels intervals d'una o de dues síl·labes febles que els separen. Dit d'una altra manera, consisteix a crear una mena de ritme mixt, combinació de binari i ternari; allò que en aquesta manera de metritzar la llengua compta realment és,

18. S. OLIVA, *Aspectes temàtics al Nabí de Josep Carner*, dins E. Bou i altres, *José Carner: llengua, prosa, poesia* (Barcelona 1985), p. 125.

doncs, l'alternança de les síl·labes fortes i febles, o, més exactament, del nombre de síl·labes febles que hi ha entre l'inici del vers i el primer accent i entre els successius accents del verb (o hemistiqui), tots de la mateixa importància rítmica (així expressat, ja no caldrà que ens ocupem de les síl·labes febles posteriors al darrer accent). Doncs bé, d'acord amb aquest tipus de mètrica, en cadascun dels versos del passatge Carner fa que hi hagi, com a mínim, un interval de cada mena: un d'una síl·laba feble i un de dues; això pressuposa, és clar, que el vers tingui també com a mínim dos accents, i ens comença, per tant, a explicar l'aparent excepció dels versos 3 i 15. A banda d'aquests dos, doncs, als divuit restants hi ha el que podríem dir-ne un «nucli rítmic», constituït per una síl·laba feble, una de forta, dues de febles i una altra de forta. Ho expressaré dient que el formen una «clàusula binària» (síl·laba feble seguida de síl·laba forta) i una «clàusula ternària» (dues síl·labes febles seguides d'una de forta).¹⁹ Al costat d'aquestes dues «clàusules» n'hi pot aparèixer encara una altra de ternària, al davant o bé al darrere. I el mateix «nucli rítmic», al seu torn, pot també aparèixer duplicat, i novament ampliat, al darrere, per una «clàusula ternària». La duplicació del nucli, tanmateix, implica cesura del vers.

Per mostrar els fets més clarament, esquematitzo a continuació els sis models rítmics de vers que apareixen en aquest passatge; faig ús dels símbols F per a síl·laba forta, D per a síl·laba dèbil o feble, i (D) per a la síl·laba feble que facultativament pot aparèixer després del darrer accent de vers o d'hemistiqui:

- a) DF(D): versos 3 i 15
- b) DFDDF(D): versos 1, 5 i 14
- c) DDFDFDDF: versos 2, 4 i 16
- d) DFDDFDDF(D): versos 6, 8, 11, 12, 13, 17, 18, 19 i 20
- e) DFDDF(D)/DFDDF(D): versos 9 i 10

19. És cert que les clàusules de què parlo coincideixen *grosso modo* amb allò que en la mètrica de les llengües clàssiques anomenem «peus»; però el funcionament de la mètrica grega i el de la llatina (i no sols pel fet de ser quantitatives) és tan radicalment diferent del de la catalana, que més val no confondre-la-hi. És per això que faig servir tan poc com puc la terminologia específica de la mètrica clàssica, i evito de parlar de iambes i anapestos. No s'ha d'oblidar, per exemple, que els versos iàmbs i anapèstics grecs i llatins no es mesuren pas en peus, sinó en metres.

f) DFDDF/DFDDFDDF: vers 7

Llavors, prescindint ja de (D) i prenent com a «clàusula binària» (representada per B) la successió DF, i com a «clàusula ternària» (representada per T) la successió DDF, queda ben explicitat com el ritme d'aquests versos el marca precisament l'alternança regulada d'aquestes unitats rítmiques desiguals, de tal manera que la seqüència BT es constitueix «nucli rítmic» del vers (fet que reblo posant-la entre claudàtors):

- a) B
- b) [BT]
- c) T[BT]
- d) [BT]T
- e) [BT] / [BT]
- f) [BT] / [BT]T

Així ja és immediatament clara la funció dels versos 3 i 15 (el primer apartat de l'esquema): fer que la clàusula B aparegui també, com ho fa T, fora del nucli [BT], en el joc d'alternances.

La mena de mètrica de què Carner se serveix en aquest fragment és, doncs, sobretot accentual, perquè en darrer terme es basa en el nombre d'accents del vers (que és tant com dir el nombre de clàusules: de dos a cinc, 3 i 15 a part). Però el fet que hi compti alhora l'alternança dels intervals de diferent nombre de síl·labes febles (una o dues) i que sigui la regularitat d'aquesta alternança allò que conforma el ritme de tot el passatge, fa que el sillabisme sigui també en certa mesura fix: hi ha versos de cinc, vuit, deu i tretze síl·labes (els de dues no són pròpiament versos, sinó aquí més aviat «complements rítmics», per dir-ho d'alguna manera). Tots aquests versos tenen en comú una semblant estructura accentual.

El canvi de convenció mètrica respecte a la resta del poema, en conseqüència, no és total; i és això, justament, allò que permet a Carner de mantenir-hi la «marca externa» del ritme de tota la versificació: l'alternança rigorosa de versos de final oxíton i de final paroxíton (per on s'explica la presència de (D) facultativa). Que aquest sigui un dels fragments de *Nabí* en què els versos femenins no estan sotmesos a rima ens fa tota la il·lusió que té molt a veure amb la sensació de llibertat o de moviment lliure que experimenta Jonàs, i que Carner crea per mitjà de versos desiguals en longitud però iguals en el joc rítmic que els sosté; que els versos masculins, en canvi, conservin la rima és allò que

confirma que, amb aquest sistema híbrid, sil·làbic i accentual, Carner aconsegueix d'articular, sense solució de continuïtat, un passatge de vint versos com el que he analitzat amb la resta del cant, format segons els principis de la mètrica que anomenem sil·làbica, és a dir, aquella en què compta sobretot la regulació de la periodicitat dels talls que emmarquen els versos i els segments que els componen.²⁰ Aquesta regulació, en el cas de *Nabi*, és reforçada (no cal insistir-hi més) per l'ús sistemàtic de la rima. Doncs és oportú de fer notar que l'articulació dels versos accentuals i els sil·làbics, a l'inici d'aquest cinquè cant, es produeix també gràcies a aquest i d'altres recursos: els quatre darrers versos del passatge (v, 17-20) són idèntics entre ells, i per tant produeixen una sensació de regularitat més gran que els precedents; fins al punt que tècnicament es podria parlar d'una quarteta, perquè (per bé que sotmesos a les restriccions accentuals que aquí són pertinents) són tots ells octosíl·labs i els femenins ja hi presenten rima. Així, si des del bell inici del cant Carner aconsegueix de reflectir la sensació de llibertat de moviment que experimenta Jonàs (contrària a la sensació de moviment ordenat, compassat i lent, que en el cant immediatament anterior és donada per l'estrofa de dodecasíl·labs o alexandrins i octosíl·labs), sap també molt hàbilment conduir aquest esclat del ritme accentual i enllaçar amb la continuació del cant.

En parlar de formes mètriques híbrides com aquesta que acabem de veure, cal tenir sempre present que no són en absolut cap raresa. En realitat, la combinació sistemàtica de «clàusules rítmiques» desiguals és molt freqüent en les tradicions populars (almenys en l'hel·lènica i en les romàniques). Un altre passatge de *Nabi*, en què la combinació dels dos sistemes mètrics és encara més estreta, ens en fornirà un bon exemple. Al cant VIII, després que s'ha discutit amb Iahvè a causa del perdó dels ninivites, Jonàs s'adorm «sota un sol de foc». En despertar-se,

20. L'ús dels termes «mètrica sil·làbica» i «accentual» és indicatiu i prou; en rigor, és estrictament impossible de metritzar la llengua catalana sense tenir en compte, alhora, la síl·laba i l'accent. Per tornar a formular-ho simplement, la mètrica sil·làbica és aquella en què el ritme és produït per la periodicitat dels talls que emmarquen el vers, però per tal que allò que emmarquen sigui un vers bé cal també una determinada distribució de les síl·labes fortes i febles que el formen. La mètrica accentual, en canvi, té sobretot en compte l'alternança de posicions febles i fortes, però aquestes posicions són evidentment sil·làbiques.

descobreix que ha crescut una planta que li fa ombra, i se'n complau cantant:

- 85 Goig del món, el branc i les fulles!
 donen casa a tothom que va i ve;
 paren jaç les verdes despulles
 mentre les fulles vives el somni fan lleuger.
 I Déu hi parla amb veu gentil i reverenda;
 90 els ulls hi troben joia i el pensament la pau.
 Branc i fulles, miracle suau,
 valen més que els pals de la tenda,
 valen més que els pals de la nau.
 Cap angoixa mon cor no destria
 95 sota aquest murmurí disert.
 ¿Quin delirós ha pensat mai que trobaria
 la primavera en el desert?

(VIII, 85-97)

Aquests tretze versos, des del punt de vista del recompte sil·làbic, són: un octosíl·lab, un enneasíl·lab i un octosíl·lab; tres alexandrins; un enneasíl·lab i dos octosíl·labs; un enneasíl·lab i un octosíl·lab; un dodecasíl·lab i un octosíl·lab. Els tres alexandrins, el dodecasíl·lab i l'últim octosíl·lab tenen un ritme binari regular. Ara, els restants (cinc octosíl·labs i tres enneasíl·labs), que a més apareixen combinats, presenten altra vegada una alternança d'interval·ls d'una i de dues síl·labes febles entre els accents, alternança que és tan sistemàtica com demostra l'esquema:

a) FDF/DFDDF(D): versos: 85, 87, 92, 93 i 95.

b) FDFDDFDDF(D): versos 86, 91 i 94.

El parentiu rítmic de tots dos versos (inici sincopat, final ternari) és prou clar, i no pagaria l'eforç de formular-lo més abstractament. Però sí que interessa d'insistir en el fet que el recurs a aquest sistema mètric híbrid és molt típic de la cançó popular. És obvi que als dos passatges que he retret, allò que fa Jonàs davant l'espectacle del món és cantar-lo; i el model accentual de l'octosíl·lab esquematitzat a l'apartat a) és el mateix que Carner fa servir en almenys dos altres poemes seus, de to marcadament popular: la «Cançó de la lluna minvant» i la «Cançó de gener», publicades per primera vegada dins *Bella terra, bella*

gent (1918) i dins *L'oreig entre les canyes* (1920), respectivament. La primera, tal com apareix a *Poesia* (1957), comença amb aquesta estrofa:

Fórem prou al clar de la lluna.
Prou d'Amor seguïrem el cant.
Ja no veig senyal ni vedruna:
ara és la lluna minvant.

Una vegada més, doncs, com en tots els altres casos que he comentat, al passatge VII, 85-97, Carner ha resolt tècnicament el seu poema de la millor de les maneres possibles: lligant, mitjançant la mescla de sistemes mètrics, el cant de Jonàs amb el context en què està inclòs,²¹ però fent-lo també molt decididament cançó, per via del ritme dels octosíl·labs i dels enneasíl·labs. En conseqüència, no és massa agosarat d'afirmar que els recursos tècnics, i molt concretament els rítmics, que Carner posa en joc per a la versificació de *Nabí*, es caracteritzen per una subtil simplicitat que assegura en tot moment la fluïdesa d'un discurs poètic que l'anàlisi revela francament complex.

Can Patoi, agost de 1985.

21. Cal recordar que es tracta d'un interval líric en present intercalat a la narració en passat; semblantment, el passatge V, 1-20, que he analitzat abans, constitueix una evocació lírica que limita amb el narratiu (d'on l'enallage de present en l'apòstrofe a l'ocell i al peix).