

PRESENTACIÓ

Ja fa més d'un segle que la literatura en llengua catalana va tenir coneixement de l'haiku, una forma poètica japonesa de tres versos distribuïts seguint l'esquema 5/7/5 que, tot i les reticències que hi mostraren els primers japonistes occidentals, ha gaudit d'una difusió i un èxit enormes en pràcticament totes les llengües i literatures durant els segles xx i xxi. La primera notícia de l'haiku a casa nostra fou, ben segurament, l'article «Els haikai», que Josep Carner va publicar a *La Veu de Catalunya* l'any 1906 fent-se ressò de l'aparició de l'assaig «Les Haïkai (Épigrammes lyriques du Japon)», de Paul-Louis Couchoud, a la revista *Les Lettres*, i que fou respost per Eugeni d'Ors a les pàgines del mateix diari.

Tot i que Carner versionava alguns haikus japonesos a partir de les traduccions franceses que en feia Couchoud, no fou fins més d'una dècada més tard, ja cap al 1917, que la forma es va començar a incorporar realment a la nostra literatura. «Cent visions de guerre», el diari que Julien Vocance havia escrit al front de la Primera Guerra Mundial fent ús de l'haiku, havia iniciat una moda a França que aviat es va estendre també a Catalunya. En aquest moment, l'haiku, conegut com a «haikai» a França i els països de la seva òrbita cultural, va interessar perquè molts poetes hi van veure un instrument per trencar amb el carregament retòric i la dicció difusa dels corrents simbolistes. Seguint la producció de Couchoud i Vocance, l'haiku no es va cenyir al motlle 5/7/5 característic dels clàssics japonesos, ni va maldar per incorporar-ne els tòpics o els motius més típics, sinó que es va centrar en l'objectivitat i el despullament de mestres com Bashô, Buson o Issa Kobayashi.

Als Països Catalans, van ser poetes propers a la literatura d'avantguarda com Josep Maria Junoy, Joan Salvat-Papasseit o Sebastià Sánchez-Juan els qui el van adoptar amb més entusiasme i el van convertir gairebé en un emblema de la seva manera d'entendre la creació

artística. Tanmateix, també la van conrear alguns autors del moviment noucentista, com ara Josep Maria López-Picó, Alfons Maseras o, fins i tot, Joan Alcover, que tot i titllar-lo de «perill groc» de la literatura, no es va poder estar de fer-ne alguns de propis. Aquesta modalitat de conreu de l'haiku es va anar extingint al llarg dels anys vint del segle passat, però encara en trobem algunes mostres als anys trenta, i una sèrie tan tardana com els «Haikais» de Rosa Leveroni, publicats ja als anys cinquanta per bé que escrits força abans, s'explica només per aquesta eclosió de l'haiku d'entreguerres.

El segon període de l'haiku en llengua catalana, que podríem considerar una etapa a l'ombra, està marcat per la introducció de la forma també japonesa de la tanka per part de Carles Riba, que va publicar una primera sèrie de tankes pròpies sota el títol de «Tankes de les quatre estacions» l'any 1938 i que després en va aplegar tota la seva producció al volum *Del joc i del foc*, de 1946. La qualitat intrínseca de les tankes ribianes, així com el mestratge de l'autor durant els difícils anys de la postguerra, va fer que aquesta forma tingués un gran èxit entre els poetes de casa nostra, que van adoptar el motlle poètic que Riba havia establert: ús de versos obligatòriament femenins —però no esdrúixols— seguint l'esquema 4/6/4/6/6, de manera que, comptabilitzant la darrera síl·laba àtona del vers, s'obté el patró característic de la tanka japonesa: 5/7/5/7/7. Tanmateix, tot i els treballs que es va prendre per conservar al màxim la mètrica original de la tanka, Riba va manifestar que no s'havia interessat pels temes i motius de la tradició japonesa de la tanka, i tant ell com molts dels poetes que el van seguir es van interessar poc per la tanka clàssica japonesa o, com a mínim, més aviat van evitar de manifestar aquest interès obertament o de reflectir-lo en la seva obra.

La conseqüència més important de la incorporació ribiana de la tanka va ser que, a partir d'aquest moment, els poetes catalans han aplicat el motlle poètic dissenyat per Riba —versos de quatre i sis síl·labes amb final pla— també a l'haiku, per bé que cal dir que, amb el pas del temps, l'aparició de versos de final agut o esdrúixol s'ha anat fent més freqüent, tant en l'haiku com en la tanka. La primera pista que això era possible la va donar Josep Palau i Fabre a «Els grans poemes de l'emperador Iang-Po-Tzu» on, entre les tankes d'esquema ribià, incloïa també dos haikus —per bé que cal dir que Palau i Fabre és també el primer poeta que es permet l'ús de finals masculins en aquest mateix esquema.

Tanmateix, l'únic autor que en aquesta època escriu haikus d'una manera sostinguda en llengua catalana és Salvador Espriu, que construeix una part molt significativa de la seva obra amb tetrasíl·labs i hexasíl·labs femenins, de vegades formant-hi tankes, de vegades haikus —que en general no fa servir com a poemes independents, sinó com a estrofes que s'integren en un poema més llarg—, de vegades variacions o extensions de l'una o l'altre. La nul·la insistència d'Espriu en l'origen oriental d'aquesta forma, però, i la seva estratègia de no assenyalar haikus i tankes com a tals dins del conjunt de la seva obra, provocaven que el conreu que en feia difícilment pogués empènyer altres poetes a compartir-lo amb ell. No va ser fins a la dècada dels seixanta, quan va rellevar Carles Riba com a figura de referència en l'àmbit de la poesia catalana, que Salvador Espriu, amb «Per al llibre de salms d'aquests vells cecs», de 1967, va produir una obra que realment posava l'haiku en un primer pla i era, doncs, susceptible de tornar a cridar l'atenció sobre aquesta forma.

El tercer període de l'haiku en llengua catalana arrenca l'any 1975 amb la publicació de *Raval*, de Feliu Formosa, al qual segueixen obres tan influents com els *Haikus d'Arinsal*, d'Agustí Bartra, de 1982, o *El soldat rosa*, de Francesc Prat, de 1983. En conjunt, aquesta etapa es caracteritza pel respecte envers el motlle ribià —per bé que en alguns autors és força habitual la utilització de finals masculins o esdrúixols—, que ara s'empra, tanmateix, per vehicular una poètica sovint molt influïda pels autors japonesos. Així, per exemple, les traduccions al castellà i a l'anglès d'*Oku no hosomichi*, de Matsuo Bashō —*Sendas de Oku* en la traducció d'Octavio Paz i Eikichi Hayashiya i *The Narrow Road to the Deep North* en la de Nobuyuki Yuasa—, obra que combina narració en prosa amb haikus, són ben conegudes en terres de parla catalana i donaran lloc a textos com *La llum dins l'aigua*, de J. N. Santaaulàlia, o els de Josep Miquel Sobrer, Francesc Prat i Ponç Pons que es consideren en aquest volum que presentem.

Ens atrevim a afirmar que la quantitat, varietat i qualitat dels haikus escrits en llengua catalana en aquest tercer període, encara obert, són extraordinàries. Hi assenyalaríem, a grans trets, tres tendències principals. La primera, ara segurament minoritària, és la que encara troba en les tankes de Carles Riba, i potser en part en la producció de Salvador Espriu, el model a seguir, i veu l'haiku com un motlle avinent per fer-hi un tipus de poesia reflexiva que molt sovint té poc a

veure amb la tradició japonesa original; seria el cas, per exemple, dels haikus de Miquel Martí i Pol o d'alguns de Joana Raspall. La segona és la integrada per aquells autors que, respectant el motlle ribià, s'han submergit en la lectura dels autors japonesos i en deixen traspuar la influència en la seva producció pròpia, sense que això impliqui cap tipus de seguidisme o actitud imitativa; pensem en autors com ara Francesc Prat, Miquel Desclot o J. N. Santaaulàlia. La tercera tendència és la d'aquells autors que poden haver llegit els autors japonesos i poden maldar per respectar, amb més o menys escrupolositat, el motlle ribià, però que en tot cas centren els seus esforços en l'exploració formal, de vegades recuperant recursos característics de l'art d'avantguarda; aquest seria el cas, entre altres, de Lluís Urpinell, Felícia Fuster, Dolors Miquel o Abraham Mohino.

Com en el cas de *La tanka catalana*, publicat en aquesta mateixa col·lecció, la intenció d'aquest volum que presentem és tant destacar l'interès literari dels haikus escrits en les darreres dècades, i actualment, en llengua catalana, com revelar la complexitat intercultural que implica la incorporació d'una forma japonesa en la nostra literatura. En el cas de la tanka, la reivindicació tenia a veure sobretot amb aquest segon aspecte, atès que en gran mesura el mestratge de Riba havia fet invisible l'interès que alguns autors de casa nostra havien sentit envers la lírica japonesa. En el cas de l'haiku potser té més a veure amb el primer, perquè, fora de l'àmbit estrictament literari, en els darrers anys ha sorgit una línia de discurs que el veu no pas com un vehicle literari, sinó més aviat com una eina per treballar l'espiritualitat o una afició que pot reportar beneficis, en la línia de la meditació, el ioga o el tai-txi.

Amb aquest fi, doncs, i per tal de donar idea de la varietat i profunditat de l'haiku actual en llengua catalana, el volum inclou nou textos gairebé tots centrats en autors que l'han conreat. El primer d'aquests textos, de Mercè Altimir, n'és l'excepció, puix se centra en la complexitat inherent a traslladar una forma com la de l'haiku, arrelada en una literatura i un pensament molt distants dels occidentals, a un entorn cultural com el nostre. El segon, de Rosa Delor, suposa també una excepció relativa, perquè reflexiona sobre la presència del pensament budista en l'obra de Salvador Espriu, un autor que en aquesta presentació hem enclavat en el segon període de la producció d'haikus en llengua catalana i no pas en el tercer, al qual pertanyen tota la resta de poetes considerats.

Els tres estudis següents se centren en autors o obres que van tenir una influència important en la represa de l'haiku en la literatura en llengua catalana a final dels anys setanta i principi dels vuitanta. D. Sam Abrams analitza el diàleg que Agustí Bartra va establir amb el pensador i historiador Leszek Kolakowski a *Haikus d'Arinsal*, que es va publicar per primera vegada l'any 1982. Francesc Parcerisas i Enric Balaguer ressegueixen la influència que les traduccions anglesa i castellana ja esmentades d'*Oku no hosomichi*, de Matsuo Bashô, van tenir a casa nostra. El text de Parcerisas explica el procés d'escriptura i publicació del «Quadern de viatge, juny i juliol, 1978», de Josep Miquel Sobrer, aparegut el 1979, i dóna bona idea del bon coneixement que el món literari català tenia del diari de viatge de Bashô. El d'Enric Balaguer ressegueix la influència del *haibun* —combinació de prosa i d'haikus— de Bashô en la producció de Francesc Prat —n'hem assenyalat *El soldat rosa* com una de les obres cabdals escrites a principi dels anys vuitanta— i de Ponç Pons.

Els capítols següents estudien autors posteriors que han conreat l'haiku ben diferentment. El d'Abraham Mohino reflexiona sobre la poètica dels haikus de *Postals no escrites*, de Felícia Fuster, una autora cabdal que va conèixer la literatura japonesa de primera mà —va traduir amb Naoyuki Sawada el volum *Poesia japonesa contemporània*— i va partir, doncs, d'un coneixement sòlid de la tradició original de l'haiku per empeltar-lo de recursos característics de la poesia d'avantguarda. Denise Boyer pren com a objecte d'estudi els haikus de Miquel Martí i Pol, que en la seva darrera etapa va cultivar gairebé exclusivament les formes japoneses de l'haiku i la tanka seguint de prop el model de Riba. A continuació, Miquel Desclot fa un repàs de la producció d'haikus de Joana Raspall, una autora que precisament havia estat deixeble de Carles Riba a l'Escola de Bibliotecàries —el gran poeta li dedicà una de les tankes de *Del joc i del foc* quan la tractava com a professor— però que n'ha donat a conèixer la seva producció molt tardanament, a una edat gairebé centenària. Clou el volum el text de Sebastià Bonet, que recorre l'obra de Jordi Vintró, Lluís Urpinell i Iban L. Llop, tres autors estrictament contemporanis, per analitzar la distribució sintàctica que el discurs adopta en els seus haikus.

Els textos inclosos en aquest volum es van presentar a la jornada «L'haiku en llengua catalana» que, organitzada pel grup de recerca Inter-Àsia de la Universitat Autònoma de Barcelona a la seu de Casa

Àsia a Barcelona, va comptar també amb la col·laboració del Grup d'Estudi de la Traducció Catalana Contemporània (GETCC) i el Departament de Traducció i d'Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona i la Japan Foundation de Madrid. Així mateix, la publicació del volum es du a terme en el marc dels projectes «El impacto de Asia oriental en el contexto español: producción cultural, política(s) y sociedad», del Ministeri d'Economia i Competitivitat (referència FFI2011-29090), del grup de recerca Inter-Àsia (2009 SGR-GRC 1103), i «La traducción en el sistema literario catalán; exilio, género e ideología (1939-2000)», del Ministeri de Ciència i Innovació (referència I+D FFI2010-19851-C02-01), del grup GETCC (2009 SGR-GRC 1294), i també gràcies a la col·laboració del Departament de Traducció i d'Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona i del Centre d'Estudis i Recerca sobre Àsia Oriental de la mateixa universitat.

JORDI MAS LÓPEZ