

Torre dels Vents

Αέρηδες



Revista digital de cultura neogrega
Ψηφιακό περιοδικό νεοελληνικού πολιτισμού

EQUIP EDITORIAL

EDITA

Àrea de Filologia Grega. Departament de Filologia i Cultures Europees
Associació Catalana de Neohel·lenistes

DIRECCIÓ

Rubén Montañés Gómez

CONSELL DE REDACCIÓ

Jaume Almirall Sardà
Joan-Carles Blanco Pérez
Pau Sabaté Marqués
Joan Andreu Martí Gebellí
Kleri Skandami

CONSELL ASSESSOR

D. Sam Abrams
Eusebi Ayensa Prat
Pedro Bádenas de la Peña
Vicente Fernández González
Dimitris Kalokiris

REDACCIÓ, ADMINISTRACIÓ

Àrea de Filologia Grega. Departament de Filologia i Cultures Europees
Facultat de Ciències Humanes i Socials. Universitat Jaume I
Av. Vicent Sos Baynat s/n. CP 12071 - Castelló de la Plana

© Del text: els autors i les autores, 2020

© D'aquesta edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2020

Imatge de coberta: "The Upper Part of the Tower of the Winds (Horologion of Andronikos Kyrrehestes)" by George E. Koronaios.

e-ISSN: 2660-9681

DOI Revista: <http://dx.doi.org/10.6035/Aerides>

DOI Número Revista: <http://dx.doi.org/10.6035/Aerides.2020.1>



Reconeixement-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.ca>

ÍNDEX – ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

I. TRAMUNTANA - ASSAIG

A'. ΒΟΡΕΑΣ - ΜΕΛΕΤΕΣ	7
Jesús Cabezas Tanco. <i>Kostas Kariotakis. Cap a una poètica de la modernitat: del θείο Τραγούδι a la ταπεινή τέχνη χωρίς ύφος</i>	9
D. Sam Abrams. <i>Amorgós i la tradició del poema llarg modern</i>	21
Joan-Carles Blanco Pérez. <i>El Theodorakis de la primera època (1960-1967) i la seva selecció poètica</i>	37
Pere Alberó. <i>Theo Angelopoulos i algunes afinitats electives. L'espai de la tragèdia grega</i>	69
Georgia Kaüki. <i>Els creadors no neixen, es creen</i>	81
Jaume Almirall Sardà. <i>Iorgos Seferis visita Catalunya: notes d'un viatge, un discurs... i una endevinalla</i>	85
Eloi Creus. <i>Alessandro Fo i Antonio Pane esperen els bàrbars</i>	101

II. LLEBEIG – LITERATURA: NOVETATS I RESSENYES

B. ΛΙΨ – ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ· ΝΕΑ ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ	109
<i>Literatura neogrega. Títols apareguts a casa nostra els darrers onze anys (2009-2020)</i>	111
Amanda Mikhalopulu. <i>Sobre literatura</i>	117
Joan-Andreu Martí Gebellí. <i>Proses del Kavafis jove, en català per primer cop</i>	121
Eusebi Ayensa. <i>De la càtedra universitària a la cadira ministerial</i>	123
Joan-Frederic Calabuig. <i>Els Dies de Iorgos Seferis</i>	127
Joan-Frederic Calabuig. <i>Tot Seferis en espanyol</i>	135
Jaume Almirall Sardà. <i>El grec sense adjectius</i>	141

III. MIGJORN – FETS I GENT

Γ'. ΝΟΤΟΣ – ΓΕΓΟΝΟΤΑ ΚΑΙ ΠΡΟΣΩΠΙΑ	145
Pau Sabaté Marqués. <i>Manos Eleotheniu (1938-2020)</i>	147
Pau Sabaté Marqués. <i>Lavrendis Makheritsas (1956-2019)</i>	149
Rubén J. Montañés. <i>Nanos Valaoritis (1921-2019)</i>	151
Joan-Andreu Martí Gebellí. <i>Thanos Mikrútsikos (1947-2019)</i>	153
Jaume Almirall Sardà. <i>Katerina Anguelaki-Rooke (1939-2020)</i>	155
Jaume Almirall Sardà. <i>Kiki Dimulà (1931-2020)</i>	157
Jaume Almirall Sardà. <i>Alki Zei (1923-2020)</i>	159
Rubén J. Montañés. <i>Stratís Khaviaràs (1935-2020)</i>	161

IV. LLEVANT – ENTREVISTES

Δ'. ΑΠΗΛΙΩΤΗΣ – ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ	165
Mercè Guitart a Rea Galanaki: «Però no tenies cap més antídoto per a la por que l'amor»	167
Pau Sabaté a Pandelís Bukalas: «Solomós és el meu poeta de referència»	173

V. GREGAL – BELLES ARTS

Ε'. ΚΑΙΚΙΑΣ – ΚΑΛΕΣ ΤΕΧΝΕΣ	181
Caterina Almirall Rotés. <i>La mort, les flors i el cosmos</i>	183
Anna Éi·lina. <i>El 3r Festival de Cinema Xipriota i Grec de Barcelona</i>	189

VI. MESTRAL – REVISTA DE REVISTES

ΣΤ'. ΣΚΙΡΩΝ – ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΠΕΡΙΟΔΙΚΩΝ	191
Dimitris Kalokiris. <i>Rere els passos del charleston o el misteri català de Santorini</i>	193
Iorgos Tràpalis. <i>Quatre paraules sobre Kavadias</i>	205
Thódoris Andonópulos entrevista Kostas Kostís. <i>Els nens maleducats de la Història</i>	211
Lambrini Kuzeli. <i>On va el grec del segle XXI?</i>	219
Anastassis Vistonitis. <i>Una altra vida per a les dones del mite grec</i>	223

VII. XALOC – TRADUCCIONS LITERÀRIES

Ζ'. ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ	227
Dioníssios Solomós	229
Dimítrios Vikelas	231
Ànguelos Sikelianós	245
Iorgos Seferis	253
M. Karagatsis	255
Iannis Ritsos	261
Odiseas Elitis	265
Alki Zei	267
Kikí Dimulà	281
Katerina Anguelaki-Rooke	283
Dionissis Kharitópulos	287
Dimitris Kalokiris	289
Pandelís Bukalas	291
Amanda Mikhalopulu	299
Iannis Palavós	303
Carles Riba	305

VIII. PONENT – ESPAI PER A LA CREACIÓ

Η'. ΖΕΦΥΡΟΣ – ΧΩΡΟΣ ΓΙΑ ΤΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ	307
Joan Margarit. <i>Aeroport d'Atenes</i>	309
Miquel Desclot. <i>Cançó d'Hèctor al seu fill Escamandre</i>	310
Anna Gas. <i>Trisomia</i>	311
Marc Rovira. <i>Argos</i>	314
Blanca Llum Vidal. <i>Diu que diu</i>	315
Jaume Coll Mariné. <i>La cançó del xot que canta sol i és molt tard</i>	316
Miquel Àngel Llauger. <i>Coloms</i>	317
Xènia Dyakonova. <i>Egina</i>	318



I. ASSAIG
A'. ΜΕΛΕΤΕΣ

Kostas Kariotakis. Cap a una poètica de la modernitat: del θείο Τραγούδι a la ταπεινή τέχνη χωρίς ύφος*

*Kostas Kariotakis. Towards a poetics of modernity:
from the θείο Τραγούδι to the ταπεινή τέχνη χωρίς ύφος*

Jesús Cabezas Tanco

Filòleg clàssic i neohel·lenista. Traductor al català de Kostas Kariotakis

Article rebut: 24 de novembre del 2019

Sol·licitud de revisió: 10 de gener del 2020

Article acceptat: 15 de febrer del 2020

Cabezas Tanco, Jesús. 2020. Kostas Kariotakis. Cap a una poètica de la modernitat: del θείο Τραγούδι a la ταπεινή τέχνη χωρίς ύφος. *Aérides* 1, pàgs. 7-18.

Resum: L'obra de Kostas Kariotakis (1896-1928) va suposar, en la primera dècada del període d'entreguerres, una profunda renovació del panorama poètic grec. El present article exposa el seu distanciament de l'escola atenesa neoromàntica i neosimbolista, partint del fet que una part significativa de la seua obra és manifestació explícita de la seua poètica i una reflexió sobre l'ofici i la condició de poeta.

Paraules clau: Kariotakis, entreguerres, poesia neogrega, generació dels 20

Abstract: The work of Kostas Kariotakis (1896-1928) marked a deep renewal of the Greek poetic scene in the first decade of the interwar period. This paper exposes his distancing from the neo-romantic and neosymbolist Athenian school, on the basis that a significant part of Kariotakis' work is an explicit manifestation of his poetry and a reflection on the function and condition of the poet.

Keywords: Karyotakis, interwar period, Modern Greek poetry, generation of 1920

Kariotakis és un creador preocupat —des dels primers poemes d'adolescència, en un període que va de 1913 a 1916, fins a la fi voluntària de la seua vida en juliol de 1928— per una única ambició: ser poeta. Aquesta obsessió explica per què una part significativa de la seua obra és manifestació explícita de la seua poètica i una reflexió sobre l'ofici i la condició de poeta. Maria Tsútsura (1997, 303) i Irene Loulakaki-Moore (2010, 6), des del camp de la traductologia, afirmen fins i tot que les nombroses traduccions fetes per Kariotakis d'altres poetes es poden entendre com una «excusa» per fer paleses la pròpia poètica i les seues afinitats. I és aquest afany per explicar-se el que ens ajuda a rastrejar els canvis i l'evolució en el seu estil. Així, la crítica de l'objecte de la poesia i la crítica de la literatura presents als darrers poemes (concretament els inclosos al poemari *Elegies i Sàtires*

* El present text correspon a la conferència pronunciada per Jesús Cabezas, el dia 15 d'abril de 2018, a la Residència d'Investigadors de Barcelona, dins el cicle organitzat per l'Associació Catalana de Neohel·lenistes amb el títol general «...i més visions de Grècia».

de 1927 i els tres últims poemes de 1928), actuen com a procediment renovador del seu discurs. Un altre indicador del canvi d'orientació operat és la ironia, recurs capaç de malmetre i «devaluar» la imatge «formada» i «formal» de la realitat.

Tal com apunta Dimitris Dimirulis, professor d'Història i Teoria de la Literatura a la universitat Pàndio d'Atenes i curador de la més recent edició de l'obra kariatakiana (Dimirulis 2017), Kariatakis suposa la ruptura amb el passat. «Kariatakis es va destacar», assenyala, «perquè sols ell féu un pas endavant, obrint camí a una nova escriptura poètica, desconeguda fins aleshores. En poc menys d'una dècada, la primera d'entreguerres, aconseguí canviar el rumb de la poesia grega».

Kariatakis esdevé paradoxalment el guia de la seua generació perquè abandona el camí recorregut fins aleshores amb els seus companys de l'escola atenesa neoromàntica i neosimbolista d'entreguerres, també dita la generació del 20. Resta tot sol com una fita en la poesia neogrega, amb la mateixa alçada i vàlua parella que un Kavafis per als poetes més joves; sense ells dos no es pot entendre la poesia ulterior en Grècia. Kariatakis s'avança sobre la resta convertint-se en un poeta sense parió entre els seus contemporanis.

Si fem un poquet d'història de la literatura, a les darreries del segle XIX dominava Europa una profunda sensació de malestar existencial i cultural, de decadència; una sensació, si se'm permet una expressió molt a la moda, de final de cicle. Sorgeixen aleshores tot un seguit de corrents i tendències en l'art i en la literatura (simbolisme, modernisme, nihilisme, decadentisme, dandisme, esteticisme), que, moguts per un sentiment de melangia i d'insatisfacció provocat per aquest *mal del segle*, busquen de renovar el llenguatge artístic i la mateixa societat. L'expressió reflecteix l'exaltació exacerbada dels sentiments i es torna sovint desmesurada, obscura i malaltissa. Eugeni d'Ors, el noucentista Xènius, els va jutjar molt severament: «—No, no era el sentimentalisme el nostre flac, ni l'ideologisme viciós, ni la sorda anarquia moral que ens mostraren els decadents a la fi de segle...».¹

En l'àmbit de la poesia, el simbolisme va néixer a França com una reacció contra romàntics i parnassians. Detesta dels primers el lirisme excessiu i el sentimentalisme embafós de les seues creacions, l'amanerament que havia acabat convertint-les en un clixé. Dels segons, el perfeccionisme fred i formalista que mata l'emoció. En el cas de Grècia, hi hagué dues onades: en la primera dècada del segle XX, la nova escola atenesa —Kostís Palamàs, Iannis Griparis i Apóstolos Melakhrinós— i, en la segona, els neosimbolistes de la generació del 20: Kostas Kariatakis, Napoléon Lapathiotis, Tel·los Agras, Mitsos Papanikolau, Maria Poliduri.

Com diu Dimitris Tsàkonas (1987, 103) al seu llibre *Poesia i societat al període d'entreguerres*, amb aquests darrers «d'un clima de salut es passa a un decadència. D'una poesia de les coses, a una poesia de la buidor de les coses, a una poesia del dolor», tot jugant amb el títol

¹ «Lletres a Tina II», *La Veu de Catalunya*, 4 d'agost de 1914.

del primer poemari publicat per Kariotakis en 1919, *El dolor de l'home i de les coses*. La consigna palamaica «el poeta viu a la societat» canvia a «el poeta viu a la poesia».

Crear significa cantar el dolor, i així conjurar-lo, falsejar-lo, fer-lo motiu literari, una il·lusió tancada en si mateixa, subjectiva i egoista. El dolor es transforma en poesia en un camí circular sense sortida, fins a l'extrem que el poeta s'aïlla de la realitat autèntica en convertir el seu dolor en una ficció poètica. La vida es fa poema en un espai fora de la realitat. Per tot això, els poemes tenen la qualitat de ser νηπενθή φάρμακα («remeis lenitius»), un producte estètic i delicat que resguarda del dolor i de la realitat. Aquesta és la visió de la generació del 20, tal com ho expressa Mitsos Papanikolau (2008, 49) en la primera estrofa del poema Λυρικό («Líric»), publicat a la revista *Μπουκέτο* (*Ram de flors*) en 1927:

Ήταν αλήθεια πως εζούσα
κάποια ζωή ξεχωριστή,
ζούσα όπως ήθελεν η Μούσα
κι όπως δεν ήθελε η ζωή.

Era cert que jo vivia
una vida gens comuna,
vivía no com la vida volia
sinó com volia la Musa.

O Ritsos, més irònic i punyent, en el poema Πουητές («Poetes»), que dedica a Kariotakis en el seu primer poemari, *Tractor*, de 1934:

Αναμασάμε κάθε μέρα τα παλιά
χιλιοειπωμένα αισθήματά μας· εξηγούμε
το τάλαντό μας: «κελαηδούμε σαν
πουλιά»
την ασχολία μας τόσ'ωραία
δικαιολογούμε.

Για μας ο κόσμος όλος μόνο είμαστ' εμείς,
και τυλιγόμαστε, μανδύα μας, ένα τσίχο.
Μ' έπαρση εκφράζουμε τα πάθη της
στιγμής
σ'έναν —με δίχως χασμωδίες— μουσικό
στίχο.

Remasteguem cada dia els nostres vells sentiments
repetits milers de voltes; expliquem
el nostre talent: «cantem com els ocells»;
la nostra ocupació tan bellament és justificada.

Per a nosaltres el món sencer som només nosaltres
i ens envoltem, el nostre abric, d'un mur.

Expressem amb petulància les passions efímeres
en un —sense hiatus— vers musical.

(vv. 19-24)

En l'obra de Kariotakis hi ha tres etapes: una primera d'adolescència, que va —ja ho hem dit— de 1913 a 1916, o fase zero sense gens d'interès, perquè no presenta encara cap dels trets de la veritable personalitat com a poeta de Kariotakis, és una poesia convencional imitadora de les lectures que llavors feia a les revistes per a joves; la segona, de 1917 a 1922, és precisament l'etapa neosimbolista de què hem parlat adés; i la tercera o de maduresa, que podem situar en algun moment entre els anys 22 a 24 i que acaba, òbviament, l'any 28, en què supera els postulats dels seus companys de generació per obrir la poesia grega a la modernitat i que és la més atractiva i original.

Un element fonamental a l'hora d'analitzar la trajectòria creativa és l'estudi de les paraules-clau que fa servir Kariotakis per referir-se a la poesia i a la labor del poeta. Totes elles són metàfores de ποίηση («poesia») i tenen el valor constant de símbol per expressar el seu quefer com a poeta i la valoració d'aquest. Kariotakis explota el camp semàntic de la veu,

el so i la paraula (secundàriament les aromes i els colors), mitjançant una associació metafòrica gairebé sinestèsica: el cant del poeta es transforma en el refilet dels ocells, la remor del vent entre el fullatge, el brogit de la tempesta o les aromes d'una vesprada... Aquestes paraules clau ens permeten descobrir com va evolucionar la seua concepció de la labor creadora.

En l'etapa neosimbolista trobem una plètora d'aquestes: *άρπα* 'arpa', *αηδόνι* 'rossinyol', *λουλούδι* 'flor', *κελάδημα* 'refilet', *λαλιά* 'parla', *άρωμα* 'aroma', *στόμα* 'boca', *γέλιο* 'rialla', *τραγούδι* 'cançó', *ευωδιά* 'fragància'. En *Πληγωμένοι Θεοί* (*Déus Ferits*), la primera unitat de *Νηπενθή* (*Lenitius*), el segon poemari aparegut en 1921, els vuit poemes que la formen són tots ells *ποιήματα ποιητικής* («poemes de poètica»), si considerem, amb Iorgos Savidis (1992, 315), que «els cavallers del Somni» al poema «Don Quixots» són els poetes.

Per sobre de tots, el poema on exposa de manera més clara —i també amb més bellesa— la poètica ja esmentada de la generació del 20 és *Ευγένεια* («Noblia»):²

Κάνε τον πόνο σου *άρπα*.
Και γίνε σαν *αηδόνι*,
και γίνε σα *λουλούδι*.
Πικροί όταν έλθουν χρόνοι,
κάνε τον πόνο σου *άρπα*
και πε τονε *τραγούδι*.

Μη δέσεις την *πληγή* σου
παρά με *ροδοκλώνια*.
Λάγνα σου δίνω *μύρα*
—για *μπάλσαμο*— και *αφιόνια*.
Μη δέσεις την *πληγή* σου,
και το *αίμα* σου, *πορφύρα*.

Λέγε στους θεούς «να *σβήσω!*»
μα *κράτα* το *ποτήρι*.
Κλότσα τις *μέρες* σου *όντας*
θα σου 'ναι *πανηγύρι*.
Λέγε στους θεούς «να *σβήσω!*»
μα *λέγε* το *γελώντας*.

Κάνε τον πόνο σου *άρπα*.
Και *δρόσισε* τα *χείλη*
στα *χείλη* της *πληγής* σου.
Ένα *πρωί*, ένα *δείλι*,
κάνε τον πόνο σου *άρπα*
και *γέλασε* και *σβήσου*.

Fes del teu dolor una arpa.
Sigues com el rossinyol,
sigues com la flor.
Quan vinguen temps d'amargura,
fes del teu dolor una arpa
i entona la teua cançó.

No embenes la teua nafra
sinó amb branquillons curulls de roses.
Jo t'oferesc un oli perfumat i lasciú
—com a bàlsam— i narcòtics.
No embenes la teua nafra
i la teua sang, porpra.

Digues als déus «*muira jo!*»
però tingues un got a les mans.
Clava una puntada als teus dies
quan siguen una festa.
Digues als déus «*muira jo!*»
però dis-ho rient.

Fes del teu dolor una arpa.
I refresca't els llavis
als llavis de la teua nafra.
Un matí, un vespre,
fes del teu dolor una arpa
i desapareix amb un somriure.

Podem afegir l'exemple d'altres dos poemes: *Σε παλαιό συμφοιτητή* («A un antic company d'estudis»):³

² *O Nouμάς*, 17 d'octubre de 1920, pàg. 241.

³ *O Nouμάς*, 24 d'octubre de 1920, pàg. 259.

Τριγύρω θα 'ναι ωραία πλατύς ο ορίζοντας,
και θα 'ναι το τραγούδι μου σαν κλάμα.

Al voltant serà esplèndid el vast horitzó
i la meua cançó serà com un plor.

(vv. 19-20)

I [Κι αν έσβησε σαν ίσκιος...] ([«Encara que s'ha apagat com una ombra...»]):⁴

κι αν έχει, πριν ανοίξει, το λουλούδι
στον κήπο της καρδιάς μου μαραθεί,
το λεύτερο που εσκέφτηκα τραγούδι
κι αν ξέρω πως ποτέ δε θα ειπωθεί:

encara que abans d'obrir-se, s'ha marcit
la flor en el jardí de mon cor,
encara que sé que mai no serà entonat
el cant de llibertat que vaig concebre;

κι αν έθαψα την ίδια τη ζωή μου
βαθιά μέσα στον πόνο που πονώ—

encara que he soterrat ma pròpia vida
pregonament en el dolor que sofrec—

(vv. 5-10)

I amb 1922 arriba l'etapa de plena maduresa en la personalitat poètica de Kostas Kariotakis. Arrossegat per la realitat històrica, la seua concepció de la poesia i de la tasca com a creador entra en crisi. És l'any en què l'esforç bèl·lic desplegat per la nació hel·lènica durant una llarga dècada de guerres balcàniques i la Gran Guerra va fer fallida. La catàstrofe del '22 posa fi tràgicament als somnis i ensorra tota esperança en el futur.

Bádenas de la Peña (1993, 117) considera que Kariotakis és l'únic entre els poetes d'aquesta època que, per via de la ironia, afronta la realitat per donar compte d'ella.⁵ En un vessant més polític, hi ha un conjunt de poemes, sobretot a les *Sàtires*, en què Kariotakis aborda la vida funcional (Μίσθια δουλειά, «Treballs mercenaris», Δημόσιοι υπάλληλοι, «Empleats públics»), la situació política (Η πεδιάς και το νεκροταφείον, «La plana i el cementiri») o el militarisme (Εις Ανδρέαν Κάλβον, «A Andreas Kalvos», Ο Μιχαλιός, «Mikhaliós»).

Aquesta crisi amb múltiples dimensions en Kariotakis —nacional, social, *professional*, personal i existencial— es reflecteix en les paraules clau que fa servir ara. Ja no s'escolta el so d'una veu humana ni una cançó. El que ara se sent és un crit, un clam, un plany (αχός, κραυγή, λυγμός), o una música discordant: ήχους παράφωνους («melodies dissonants»), παράταιρος ήχος τυμπάνου («el toc desacordat d'un tambor»). Com per exemple en Κριτική («Crítica»):⁶

⁴ Ο *Νουμάς*, 14 de setembre de 1920, pàg. 612.

⁵ «Por una parte los poetas griegos parecían evitar sistemáticamente el presente en toda su complejidad trágica —pensemos que la catástrofe del '22 estaba aún muy reciente—. Kariotakis se aproximó algo —por medio de la ironía— a lo que la mayoría de los poetas demoticistas se resistían a abordar, y que, como mucho, lo escondían tras una fachada de folklorismo pseudohistórico y objetivamente reaccionario, con tal de no afrontar la catástrofe. Palamás, con algunos acentos auténticamente trágicos, carecía de fuerza por la hojarasca retórica. Sikelianós, antes de la SGM, estaba demasiado absorto en el lirismo como para descender de su Parnaso dionisiaco particular y mezclarse con las angustias de sus desgraciados coetáneos. La falta de sentido histórico de la propia época había llevado a la poesía griega a una visión parnasiana, historicista y fosilizada del pasado».

⁶ *Ελεγεία και Σάτιρες*, desembre de 1927.

Δεν είναι πια τραγούδι αυτό, δεν είναι αχός
ανθρώπινος. Ακούγεται να φτάνει
σαν τελευταία κραυγή, στα βάθη της νυχτός,
κάποιου πόχει πεθάνει.

Açò ja no és una cançó, no és
cap so humà. Se sent arribar,
del fons de la nit, com clam darrer
d'algú que ha mort.

I, en un altre poema, [Τί νέοι που φτάσαμεν εδώ...] ([«Que joves arribàrem aquí...»]):⁷

υπόκωφος από μακριά η φωνή μας φτάνει αχός. la nostra veu ens torna de lluny sorda remor.

(v. 8)

En opinió de Roderick Beaton (1996, 172), Kariotakis, a «Crítica», fa al·lusió directa a Palamàs per rebatre la seua fe en el poder de la poesia, que sovint caracteritza com a τραγούδι 'cançó' o μουσική 'música'. Des del nostre punt de vista, tal com hem exposat, Kariotakis ací explicita el canvi de rumb en la seua pròpia poesia. Que Kariotakis feia servir τραγούδι com a paraula-clau en el període anterior ja s'ha dit i no cal repetir-ho. És, a parer nostre, més aviat una autoal·lusió.

La fe en l'ofici de poeta s'ha perdut, ja no és la poesia el recer que l'aixopluga ni és l'arpa que toca una cançó bonica i dolça com un rossinyol o com una flor (el simbolisme, recordem-ho, cercava de ser musical, suggeridor, evanescent). La música es torna disharmònica, sincopada i estrident en polsar ara les cordes d'una guitarra destrempada. L'ofici de poeta d'ací en avant esdevé també objecte de la seua burla; així en [Είμαστε κάτι ξεχαρβαλωμένες...] ([«Som com guitarres destrempades...»]):⁸

Είμαστε κάτι ξεχαρβαλωμένες
κιθάρες. Ο άνεμος, όταν περνάει,
στίχους, ήχους παράφωνους ξυπνάει
στις χορδές που κρέμονται σαν καδένες.

Στο σώμα, στην ενθύμηση πονούμε.
Μας διώχνουνε τα πράγματα, κι η ποίησις
είναι το καταφύγιο που φθονούμε.

Som com guitarres destrempades.
El vent, quan passa,
desperta versos, melodies dissonants
En les cordes que pengen com cadenes.

El cos i la memòria ens fan mal.
Les coses ens acuiten i la poesia
és el recer que envegem.

(vv. 1-4 i 12-14)

El poema de Ritsos que se citava més amunt té precisament el seu origen en el gir d'orientació fet per la poesia del mestre admirat i, fins i tot, el seu model: [Όλοι μαζί...] («[Tots ensems...]»):⁹

Όλοι μαζί κινούμε, συρφετός,
γυρεύοντας ομοιοκαταληξία.
Μια τόσο ευγενικιά φιλοδοξία
έγινε της ζωής μας ο σκοπός.

Αλλάζουμε με ήχους και συλλαβές
τα αισθήματα στη χάρτινη καρδιά μας,

Tots ensems, una turba, ens belluguem
a la recerca de rima.
Una ambició tan noble ha esdevingut
l'objecte de la nostra vida.

Transformem amb sons i síl·labes
els sentiments al nostre cor de paper,

⁷ Μούσα, abril de 1922, pàg. 133.

⁸ Ελεγεία και Σάτιρες, desembre de 1927.

⁹ Νέα Γράμματα, gener de 1924, pàg. 6-7.

δημοσιεύουμε τα ποιήματά μας,
για να τιτλοφορούμεθα ποιητές.

Αφήνουμε στο αγέρι τα μαλλιά
και τη γραβάτα μας. Παίρνουμε πόζα.
Ανυπόφορη νομίζουμε πρόζα
των καλών ανθρώπων τη συντροφιά.

Μόνο για μας υπάρχουν του Θεού
τα πλάσματα και, βέβαια, όλη η φύσις.
Στη Γη για να στέλνουμε ανταποκρίσεις,
ανεβήκαμε στ' άστρα τ' ουρανού.

Κι αν πειναλέοι γυρνάμε ολημερίς,
κι αν ξενοχτούμε κάτω απ' τα γεφύρια,
επέσαμε θύματα εξιλαστήρια
του «περιβάλλοντος», της «εποχής».

publiquem els nostres poemes
per tal de rebre el títol de poetes.

Deixem anar al vent els cabells
i la nostra corbata. Adoptem una posa.
Insuportable prosaisme ens sembla
la companyia dels bons homes.

Sols per nosaltres existeixen les obres
del Creador i, certament, tota la natura.
Per enviar notícies nostres a la Terra,
hem pujat a les estrelles.

I si anem famolencs tot el dia,
si passem les nits sota els ponts,
és perquè som bocs expiatoris
de «l'època» i de «l'ambient».

Hi ha més exemples d'aquesta crisi d'identitat com a poeta: [Σαν δέσμη από τριαντάφυλλα...] («[Com un pom de roses...]»)¹⁰

Η σκέψις, τα ποιήματα,
βάρος περιττό.

Έχω κάτι σπασμένα φτερά.

La pensa, els poemes,
un pes inútil.

Tinc unes ales malmeses.

(vv. 11-13)

El desengany en la funció de la tasca creadora ja s'intuïa en una de les elegies, escrita en 1922: Υστεροφημία («Fama pòstuma»)¹¹

Το θάνατό μας χρειάζεται η άμετρη γύρω
φύση
και τον ζητούν τα πορφυρά στόματα των
ανθών.
Αν έρθει πάλιν η άνοιξη, πάλι θα μας αφήσει,
κι ύστερα πια μήτε σκιές δεν είμεθα σκιών.

Το θάνατό μας καρτερεί το λαμπρό φως του
ηλίου.
Τέτοια θα δούμε ακόμη μια δύση θριαμβική,
κι ύστερα φεύγουμεν από τα βράδια του
Απριλίου,
στα σκοτεινά πηγαίνοντας βασίλεια πέρα κει.

Μόνο μπορεί να μείνουνε κατόπι μας οι σίχοι
δέκα μονάχα σίχοι μας να μείνουνε, καθώς
τα περισσότερια που σκορπούν οι ναυαγοί στην
τύχη,
κι όταν φέρουν το μήνυμα δεν είναι πια
καιρός.

La natura immensa a l'entorn necessita la nostra mort
i l'exigeixen les purpúries boques de les flors.
Si un altre cop ve la primavera, un altre cop ens deixarà,
i al capdavall ja ni d'ombres ombres som.

L'esplendent llum del sol espera la nostra mort.
Encara veurem el triomf d'un ocàs semblant
i després fugirem dels vespres d'abril,
anant cap als regnes obscurs, més enllà.

Només queden darrere nostre si de cas els versos,
deu versos nostres resten tan sols, com els coloms
que escampen els naufrags a l'atzar
i quan porten el missatge ja no és temps.

¹⁰ Κυριακή του Ελευθέρου Βήματος, 18 de desembre de 1927.

¹¹ Μούσα, setembre de 1922, pàg. 25.

El fracàs de la poesia el mena de cap a una crisi d'identitat i a l'angoixa existencial. En qüestionar-se el valor de la seua activitat, Kariotakis també posa en dubte la seua pròpia vida; així en [Άλογα μαύρα, θίασος ιπποδρομίου...] («[Negres corsers, *troupe* del circ...]»).¹²

Άλογα μαύρα, θίασος ιπποδρομίου, πετούνε
 οι σκέψεις τώρα, φεύγοντας τη μάστιγα του
 λόγου.
 Κι είμαι ένας κλόουν τραγικός, που οι
 άνθρωποι θα δούνε
 να παίζει, να συντρίβεται με την σπλή του
 αλόγου.

Negres corsers, *troupe* del circ, s'envolen
 els pensaments de seguida, fugint l'assot de la paraula.
 I sóc un clown tràgic, que els homes han de veure
 com l'esbocina, en fer el seu número, la peüngla d'un cavall.

Com en [Ένα ξερό δαφνόφυλλο...] («[Una fulla seca de llorer...]»).¹³

Ένα ξερό δαφνόφυλλο την ώρα αυτή θα
 πέσει,
 το πρόσχημα του βίου σου, και θ'
 απογυμνωθείς.
 Με δέντρο δίχως φύλλωμα θα παρομοιωθείς,
 που το χειμώνα απάντησε στου δρόμου εκεί
 τη μέση.
 Κι αφού πια τότε θα 'ναι αργά νέες χίμαιρες
 να πλάσεις
 ή ακόμη μια επιπόλαιη και συμβατική χαρά,
 θ' ανοίξεις το παράθυρο για τελευταία φορά,
 κι όλη τη ζωή κοιτάζοντας, ήρεμα θα
 γελάσεις.

Una fulla seca de llorer caurà en aquesta hora,
 pretext del teu viure, i restaràs tot nu.
 Semblaràs un arbre despullat que es trobà
 amb l'hivern al bell mig del carrer.

I com llavors ja serà tard per a forjar noves quimeres
 o fins i tot una frívola i convencional alegria,
 obriràs la finestra per última vegada
 i, mirant la vida, riuràs serenament.

I també en Ανδρείκελα («Titelles»)¹⁴

Σα να μην ήρθαμε ποτέ σ' αυτή τη γη,
 σα να μένουμε ακόμη στην ανυπαρξία.
 Σκοτάδι γύρω δίχως μια μαρμαρυγή.
 Άνθρωποι στων άλλων μόνο τη φαντασία.
 Από χαρτί πλασμένα κι από δισταγμό
 ανδρείκελα,
 στις Μοίρας τα δυο τυφλά χέρια,
 χορεύουμε, δεχόμαστε τον εμπαιγμό,
 άτονα κοιτώντας, παθητικά, τ' αστέρια.

Com si no haguéssem atés mai aquesta terra,
 com si restàssem encara en la inexistència.
 Foscúria al voltant sense cap fulgor.
 Homes només en la imaginació dels altres.

Fets de paper i d'incertesa, titelles
 en les dues mans cegues del Destí,
 ballem, rebem la burla mentre mirem
 sense esma, passivament, els astres.

(vv. 1-8)

El sentiment de futilitat i de l'ideal perdut deixa pas a un posicionament crític davant de la realitat. La poesia ja no pot ser el producte estètic que servia de vehicle per a expressar l'εγωπάθεια («egolatria») en què vivia instal·lat el poeta abans. Kariotakis arriba a la

¹² *Ελεγεία και Σάτιρες*, desembre de 1927.

¹³ *Νεοελληνική Τέχνη*, març de 1927, pàg. 17.

¹⁴ *Νέα Ζωή*, 15 de gener de 1924, pàg. 448 (enviat en octubre de 1923).

realitat de manera conscient i dolorosa en un camí que el porta del θείο Τραγούδι («divina Cançó») a la ταπεινή τέχνη χωρίς ύφος («art humil sense estil»); així en «Byron»:¹⁵

Ένωσεν ότι
του ήσαν οι στίχοι
άχαρη τύχη
και ματαιότη.

Η ορμή του η πρώτη
πια δεν αντήχει,
αλλά, στα τείχη,
ένδοξη νιότη.

Γίνονται οι γέροι
γαύροι. Θα ορμήσει
ανδρών λουλούδι.

Κι ο Μπάιρον ξέρει
πώς να το ζήσει
το θείο Τραγούδι.

S'adonà que els versos
eren per a ell
trist destí
i vanitat.

La seua empenta primera
ja no ressonava,
però, als murs,
una gloriosa juvença.

Els vellards s'han tornat
tot coratge. A l'assalt marxarà
la flor dels homes

i Byron ha comprés
com cal viure
la divina Cançó.

El seu elevat ideal de la poesia ha fracassat i és la realitat la que ve en socors del poeta per mostrar-li com cal que visca la seua condició de creador. Davant de la realitat no es pot adoptar una posa —com passava a la sàtira [«Tots ensems...»]—, cal conrear un art més humil; així en Εμβατήριο πένθιμο και κατακόρυφο («Marxa fúnebre i vertical»):¹⁶

Στο ταβάνι βλέπω τους γύψους.
Μαϊανδροί στο χορό τους με τραβάνε.
Η ευτυχία μου, σκέπτομαι, θα 'ναι
ζήτημα ύψους.

Σύμβολα ζωής υπερτέρας,
ρόδα αναλλοίωτα, μετουσιωμένα,
λευκές άκανθες ολόγυρα σ' ένα
Αμάλθειο κέρασ.

(Ταπεινή τέχνη χωρίς ύφος,
πόσο αργά δέχομαι το δίδαγμα σου!)
Όνειρο ανάγλυφο, θα 'ρθώ κοντά σου
κατακορύφως.

Οι ορίζοντες θα μ' έχουν πνίξει.
Σ' όλα τα κλίματα, σ' όλα τα πλάτη,
αγώνες για το ψωμί και το αλάτι,
έρωτες, πλήξη.

Α! πρέπει τώρα να φορέσω
τ' ωραίο εκείνο γύψινο στεφάνι.
Έτσι, με πλαίσιο γύρω το ταβάνι,
πολύ θ' αρέσω.

Al sostre veig els guixos.
Els meandres em prenen en llur ball.
La meua felicitat, pense, serà
una qüestió d'altura.

Símbols d'una vida superior,
roses immutables, transsubstanciades,
blancs acants al voltant d'un
corn de l'abundància.

(Art humil i sense estil,
que tard rep la teua lliçó!)
Somni en relleu, vindré al teu costat
verticalment.

Els horitzons acabaran ofegant-me.
En tots els climes, en totes les latituds,
lluites pel pa i la sal,
amors, tedi.

Ah! ara cal que em pose
aquesta bella corona de guix.
Així, amb el sostre com a marc,
de segur que resulte encisador.

¹⁵ *Νέα Τέχνη*, abril de 1924, pàg. 50.

¹⁶ *Κυριακή του Ελευθέρου Βήματος*, 18 de desembre de 1927.

Kariotakis crea un estil i uns modes expressius nous amb una veu original notablement audaç. És el poeta de la seua generació que arriba més prop d'una reformulació de la seua poesia. La ταπεινή τέχνη χωρίς ύφος («art humil sense estil») substitueix els versos musicals i lleugers, rítmics i equilibrats, per freqüents hipèrbatons, forts encavalcaments i la fractura del ritme que capgiren «l'harmonia mètrica i la puresa del vers» (Dounia 2014, 30).

Kariotakis també renova el discurs poètic en incorporar el lèxic de la vida moderna i quotidiana: el vocabulari de la cultura cosmopolita de l'època farcit d'estrangerismes; les expressions buides i tòpiques de la crítica literària del moment; les fórmules del llenguatge de la milícia; la fraseologia de l'administració pública en l'arcaïtzant llengua oficial, la *katharévousa*, etc. Com afirma el poeta i professor Mimis Suliotis (2000, 173, citat per Voutsas 2008, 523), les paraules de la quotidianitat que tria el poeta «formulen l'absurd del món amb la racionalitat més gran possible».

En els poemes d'aquesta darrera etapa es produeix alhora una doble ruptura amb els postulats de la generació del 20: d'un costat, mitjançant l'exageració paròdica de la poètica simbolista, fent ús d'una expressivitat excessiva, del sarcasme, de la barreja de patetisme i humor, de la contínua burla. D'un altre, amb la fractura del jo i la seua dissolució, que anticipen la nova poesia i fan de Kariotakis el primer gran poeta modern en la literatura grega.

Relacionats amb aquesta fractura del jo i la crisi existencial són un grup de poemes escrits en l'últim any de sa vida que formen el que podríem anomenar «cicle de la mort i del suïcidi», on el poeta revela de manera més o menys oberta la decisió que acabaria prenent. Com ara el darrer que hem llegit, «Marxa fúnebre i vertical», on —amb el sostre a tall de corona fúnebre— el poeta s'enlaira cap als cels en còmica paròdia de l'assumpció de la Verge. En un altre to més contingut, el poema també esmentat [«Una fulla seca de llover...»], recordem quan diu «obriràs la finestra per última vegada». En aquest grup cal incloure una de les sàtires més conegudes, *Ιδανικοί αυτόχειρες* («Suïcides ideals»), que podem llegir en clau autobiogràfica: ens confessa —això sí, amb mordaç ironia— les seues vacil·lacions a l'hora de dur a terme el seu propòsit.

Els darrers poemes, escrits en 1928, també formen part d'aquest cicle: [Όταν κατέβουμε...], [«Quan baixem...»], *Αισιοδοξία*, «Optimisme», i *Πρέβεζα*, «Préveza».

En «Optimisme»¹⁷ aquest «optimisme» no és sinó la forma més aguda i més corrosiva d'ironia ontològica: el poeta està a tocar, si no ja dins, de το μαύρο αδιέξοδο («el negre atzucac»), de τα όρια της σιγής («els llindars del silenci»):

Ας υποθέσουμε πως δεν έχουμε φτάσει
στο μαύρο αδιέξοδο, στην άβυσσο του νου.

Suposem que no hem arribat encara
al negre atzucac, als abismes de la ment.

Ας υποθέσουμε πως δεν έχουμε φτάσει
από εκατό δρόμους τα όρια της σιγής,

Suposem que no hem arribat encara,
seguint cent camins, als llindars del silenci,

¹⁷ Abril-maig de 1928. Primera publicació a *Νέα Εστία*, 6, 63, 1 d'agost de 1929, pàg. 595.

κι ας τραγουδήσουμε, το τραγούδι να μοιάσει
 νικητήριο σάλπισμα, ξέσπασμα κραυγής—
 τους πυρρούς δαίμονες, στα έγκατα της γης,
 και, ψηλά, τους ανθρώπους να διασκεδάσει.

i encetem el cant —i que el nostre cant siga
 com un toc de victòria, com l'esclat d'un crit—
 perquè pugua distreure els dimonis roents,
 a les entranyes de la terra, i, a dalt, els homes.

(vv. 1-2 i 19-24)

I la traca final (perdoneu la valencianada), que és haver de morir per no morir de fàstic:
 Πρέβεζα («Préveza»)¹⁸

Θάνατος είναι οι κάργες που χτυπιούνται
 στους μαύρους τοίχους και στα κεραμίδια,
 θάνατος οι γυναίκες που αγαπιούνται
 καθώς να καθαρίζουνε κρεμμύδια.

Fan fàstic les gralles que es colpegen
 contra els negres murs i contra les teules,
 fàstic les dones que es lliuren a l'amor
 igual que si estiguessen pelant cebes.

Θάνατος οι λεροί, ασήμαντοι δρόμοι
 με τα λαμπρά, μεγάλα ονόματά τους,
 ο ελαιώνας, γύρω η θάλασσα, κι ακόμη
 ο ήλιος, θάνατος μέσα στους θανάτους.

Fàstic els carrers bruts i insignificants
 amb llurs il·lustres grans noms,
 l'olivereda, el mar a l'entorn, i fins i tot
 el sol, fàstic entre fàstics.

Θάνατος ο αστυνόμος που διπλώνει,
 για να ζυγίσει, μια «ελλιπή» μερίδα,
 θάνατος τα ζουμπούλια στο μπαλκόνι
 κι ο δάσκαλος με την εφημερίδα.

Fàstic el policia que embolica,
 per pesar-la, una ració «escassa»,
 fàstic els jacints en el balcó
 i el mestre amb el diari.

Βάσις, Φρουρά, Εξηκονταρχία Πρεβέζης.
 Την Κυριακή θ' ακούσουμε τη μπάντα.
 Επήρα ένα βιβλιάριο Τραπεζής,
 πρώτη κατάθεσις δραχμαί τριάντα.

Base i guarnició, tropa de Préveza.
 Diumenge escoltarem la banda.
 He obert una llibreta d'estalvis,
 primer dipòsit, dracmes trenta.

Περπατώντας αργά στην προκουμαία,
 «υπάρχω;» λες, κι ύστερα: «δεν υπάρχεις!»
 Φτάνει το πλοίο. Υψωμένη σημαία.
 Ίσως έρχεται ο κύριος Νομάρχης.

Camines lentament pel moll, et dius
 «Existesc?», i després: «No existeixes!»
 Arriba el vaixell. La bandera és hissada.
 Potser ve a bord el senyor Prefecte.

Αν τουλάχιστον, μέσα στους ανθρώπους
 αυτούς, ένας επέθαινε από αηδία...
 Σιωπηλοί, θλιμμένοι, με σεμνούς τρόπους,
 θα διασκεδάσαμε όλοι στην κηδεία.

Si almenys, entre tota aquesta
 gent, algú morís d'avorriment...
 Trists i silenciosos, amb greu port,
 ens distrauríem tots a les exèquies.

Aquest nou univers creatiu, fornit amb els bocins que Kariotakis salva de la crisi, el duu a les portes de la modernitat. Manllevant de nou les paraules de Dimitris Dimirulis (2016, 26), la seua obra actua de pont entre la tradició simbolista i la poesia moderna. L'acosten a aquesta última l'afinitat de procediments, de trets estilístics i temàtics, tant pel que fa al llenguatge com a l'experiència vital que sustenta la visió poètica. I és en aquest moment que Kariotakis arriba al cim en la seua trajectòria i es fa sentir, per poc de temps però suficient per ocupar un lloc destacat dins la poesia neogrega, la seua veu amb major força i originalitat que mai abans.

¹⁸ *Νέα Εστία*, 15 d'agost de 1930, pàg. 843, amb el títol *Επαρχία* («Província»).

BIBLIOGRAFIA

- Bádenas de la Peña, Pedro. 1993. «Eliot en Seferis. Influencia y creatividad». *Erytheia* 14: 111-124.
- Beaton, Roderick. 1996. *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*. Atenes: Εκδόσεις Νεφέλη.
- Dimirulis 2016 = Δημηρούλης, Δημήτρης. 2016. «Στο κατώφλι του Καρυωτάκη», *The Athens Review of Books* (deseembre).
- Dimirulis 2017 = Δημηρούλης, Δημήτρης. 2017. *Κ. Γ. Καρυωτάκης. Ποιήματα και πεζά. Επιμέλεια*. Atenes: Εκδόσεις Gutenberg.
- Dounia, Christina. 2014. «"Beyond the dream and over the earth!" *Elegy and Satires*», *Greek poets. Kostas Karyotakis*. Atenes: Kathimerini.
- Loulakaki-Moore, Irene. 2010. *Seferis and Elytis as Translators: Byzantine and Neohellenic Studies*. Berna: Verlag Peter Lang.
- Papanikolau 2008 = Παπανικολάου, Μήτσος. 2008. *Ποιητικά έργα. Απαντα τα Ευρεθέντα*. Επιμέλεια Μιχαήλ Χ. Ρέμπας. Tessalònica: Universitat Aristotèlica de Tessalònica.
- Savidis 1992 = Σαββίδης, Γ. Π. 1992. *Κ. Γ. Καρυωτάκης. Τα ποιήματα (1913-1928)*. Επιμέλεια. Atenes: Εκδόσεις Νεφέλη.
- Suliotis 2000. Σουλιώτης, Μίμης. 2000. «Καβάφης-Καρυωτάκης: βίοι παράλληλοι», en *Η ποίηση του κράματος: μοντερνισμός και διαπολιτισμικότητα στο έργο του Καβάφη*. Επιμέλεια Μιχάλης Πιερός. Ιράκλιο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Tsàkonas 1987 = Τσάκωνας, Δημήτρης. 1987. *Λογοτεχνία και Κοινωνία στο Μεσοπόλεμο*. Atenes: Εκδόσεις Κάκτος.
- Tsútsura 1997 = Τσούτσουρα, Μαρία. 1997. *Μετάφραση και ερμηνευτική*, Atenes: Εκδόσεις Έψιλον.
- Voutsas, Stella 2008. «Kostas Kariotakis, Mario Benedetti y el "realismo burocrático"» *Lectura y signo* 3: 513-528.

*Amorgós i la tradició del poema llarg modern**

Amorgos and the tradition of the modern long poem

D. Sam Abrams

Crític literari, assagista, poeta i traductor

Article rebut: 28 de novembre del 2019

Sol·licitud de revisió: 15 de gener del 2020

Article acceptat: 15 de febrer del 2020

Abrams, D. Sam. 2020. *Amorgós i la tradició del poema llarg modern*. *Aérides* 1, pàgs. 19-33.

Resum: «*Amorgós i la tradició del poema llarg modern*» presenta una proposta d'una nova lectura de la gran obra de Nikos Gatsos (1911-1992), anant més enllà dels tòpics establerts per la recepció crítica des de 1943, associant el poema amb l'Alta Modernitat i *La terra eixorca* de T. S. Eliot per veure el seu intens treball artístic, la seva profunditat, universalitat i complexitat, i el seu lligam absolut amb la resta de la producció del poeta.

Paraules clau: *Amorgós*, Nikos Gatsos, poema llarg modern, Alta Modernitat, T. S. Eliot, *La terra eixorca*, universalitat, complexitat, surrealisme, grecitat.

Abstract: «*Amorgos and the tradition of the modern long poem*» proposes a new reading of the great work by Nikos Gatsos (1911-1992), going beyond the established clichés of critical reception since 1943, seeing the poem in the light of High Modernity and *The Waste Land* by T. S. Eliot to bring out its intense artistic workmanship, depth, universalism and complexity, as well as its absolute bond with the rest of the poet's general work.

Keywords: *Amorgos*, Nikos Gatsos, modern long poem, High Modernity, T. S. Eliot, *The Waste Land*, universalism, complexity, surrealism, Greekness.

Per anar bé, la commemoració dels centenaris de grans autors de la literatura universal ha de tenir tres elements fonamentals: l'element de celebració, l'element del record i l'element de l'actualització. Celebrem les vides i les obres dels grans autors per posar en relleu la nostra profunda estima, admiració i agraïment. Recordem les vides i les obres dels grans autors per evidenciar que encara són presències vives, vivíssimes. I actualitzem la nostra visió de les seves vides i obres per demostrar que mai acabem d'acabar amb elles. Les interpretacions de les vides i les obres dels grans autors sempre són un procés obert i inacabable. Justament un clàssic antic o modern és aquell autor que sempre estem rellegint i que sempre ens acaba eludint. De generació en generació, d'època en època, ens va

* El present text correspon a la conferència pronunciada per D. Sam Abrams, el dia 11 d'abril de 2012, a la Residència d'Investigadors de Barcelona, dins el cicle dedicat per l'Associació Catalana de Neohel·lenistes a Nikos Gatsos, en commemoració del centenari del seu naixement.

nodrint i ens fa créixer a nivell humà, intel·lectual i artístic. El clàssic és un autor inesgotable.

El poeta, lletrista i traductor Nikos Gatsos (1911-1992) és, malgrat les aparences, un clàssic, un autor inesgotable. I dic «malgrat les aparences» amb tota la intencionalitat del món. Com a clàssic modern, Gatsos constitueix un cas ben peculiar que es caracteritza per un tret bàsic: l'immobilisme. És un autor celebrat, és a dir, estimat, admirat i reconegut. És un autor ben present al món grec. Al capdavall, a l'hora de commemorar el centenari del seu naixement, Gatsos no està en una situació que faci altament necessària la recuperació de la seva obra. La presència de Gatsos s'ha mantingut estable, sense disminució des de la seva mort, ara fa exactament dues dècades.

I quan ens plantegem la qüestió de la recepció crítica de la seva obra, ens trobem davant del mateix fenomen d'estaticisme, estabilitat i immobilisme. És com si s'hagués arribat a una lectura definitiva de la seva obra. És com si no poguéssim anar més enllà. És com si s'hagués tancat el procés obert i inacabable que associem amb els clàssics. I, per aquest motiu, es van repetir una i altra vegada, fins a la sacietat, certs llocs comuns sobre l'autor i la seva obra.

Aquesta immobilitat ens col·loca en la situació difícil d'una disjuntiva incòmoda. La lògica ens diu que tenim dues possibilitats o alternatives. Una alternativa és que Gatsos no és un clàssic modern, de manera que podem accedir tranquil·lament al fons definitiu de la seva obra. I l'altra alternativa és que els tòpics que es repeteixen al voltant de la seva obra són imprecisions enquistades, fruit del reduccionisme i la simplificació, fruit de la falta d'insistència i aprofundiment. Personalment, estic plenament convençut que Gatsos és un autèntic clàssic modern i, per tant, no hem arribat, ni de lluny, al fons de la seva obra i ens cal desempallegar-nos dels tòpics que ens obstaculitzen el camí que ens ha de conduir cap a lectures renovadores i innovadores.

Justament, voldria parlar dels tòpics que pràcticament han paralytat el procés de lectura i interpretació d'*Amorgós*. Els tòpics més greus són cinc en total i giren a l'entorn de certes nocions principals com ara el temps de composició del poema, l'adscripció estètica del poema, l'element nacionalista i localista del poema, el significat del poema, i el trencament decisiu entre el poema i la producció posterior de l'autor.

Anem per ordre. El temps de composició del poema. Una pura fal·làcia. Corre la llegenda, força arrelada, que Gatsos va escriure *Amorgós* en una nit de creació febril. Gràcies a dos testimonis d'excepció sabem que això no és cert. El crític, estudiós, professor, traductor, memorialista i narrador nord-americà Edmund Keeley va tractar Gatsos assíduament durant la dècada després de la Segona Guerra Mundial. Al seu magistral estudi *Inventing Paradise. The Greek Journey 1937-47* Keeley (1928 [2002]: 206) ens informa que «El 1943 va publicar la seva primera obra, un poema en sis parts titulat *Amorgós* que va escriure durant l'hivern terrible de 1941-42 [...]».

Per la seva banda, la poeta, traductora, companya i hereva de Gatsos, Agathí Dimitruka (1958), a la seva intervenció, «"A les esquerdes dels estels, a esquena de la lluna": una breu visita guiada a l'obra de Nikos Gatsos», el 27 de març de 2012, a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, dins el marc d'aquest mateix cicle de conferències per commemorar el centenari del naixement de Gatsos, va afirmar que l'autor ja estava treballant en *Amorgós* a Atenes l'any 1940. Això voldria dir que Gatsos va treballar seguidament durant tres anys en el seu gran poema.

Tant si seguim la versió més aviat conservadora de Keeley com si seguim la versió maximalista de Dimitruka, la composició d'*Amorgós* no es va fer realitat en una sola nit de creació febril. D'acord. El poema se'l va treballar. Això queda demostrat i clar. Però aquest fet, convenientment constatat, no treu que la llegenda literària de la nit de creació febril hagi acabat tenyint negativament la posterior recepció crítica del poema.

Pel meu gust, hi ha una idea massa estesa que és millor no demanar gaire explicacions al poema perquè, en definitiva, es tracta d'un text que és més aviat fruit d'un impuls, d'una revolada, escrit, si fa no fa, d'una bursada. I res més lluny de la veritat. Justament, part de la gràcia de l'experiència estètica i intel·lectual que ens proporciona la lectura d'*Amorgós* és aquesta discrepància tensa entre la fluïdesa aquàtica del text, la cascada sinuosa del descabdellament dels versos, i el sentit profund del text, treballósament elaborat.

Ara bé, en un intens passatge autoreflexiu del poema, a l'inici de tercer fragment de la sisena i darrera part del poema, Gatsos explica directament l'esforç artístic que ha esmerçat en el text:¹

Anys i anys m'he esforçat amb la tinta i el martell cor meu turmentat
amb l'or i el foc per fer-te un brodat
un jacint de taronger
un codonyer florit per consolar-te

El poeta confessa obertament la gran càrrega de dedicació i sofriment que hi ha darrere del text. Gatsos es confessa davant la personificació de Grècia i parla amb sinceritat i emoció.

Al final, però, la llegenda de la nit de creació febril ha acabat produint un divorci inadmissible entre *Amorgós* i els seus companys literaris naturals, els grans poemes llargs de la modernitat com ara *La terra eixorca* (1922) de T. S. Eliot (1888-1965), escrit entre 1919 i 1921, *Espacio* (1943) de Juan Ramón Jiménez (1881-1958), escrit inicialment entre 1941 i 1943 o *L'any 1905* (1926) de Boris Pasternak (1890-1960), escrit entre 1925 i 1926, per citar només tres exemples, de tres tradicions literàries ben diferents.

L'adscripció estètica. Una qüestió que corre paral·lelament a la llegenda de la nit de creació febril. Sempre s'ha repetit, també fins a la sacietat, que *Amorgós* és un poema de clara filiació surrealista. I no cal dir que aquesta adscripció, tan unànime, tan contundent, és errònia. Que pot haver-hi certs contagis del surrealisme francès és més aviat innegable.

¹ Tots els passatges d'*Amorgós* citats corresponen a Ballesta, 1995.

Però l'adscripció plena i incontrovertible al surrealisme és un equívoc massa arrelat, fruit del reduccionisme, la simplificació i la falta de dedicació i estudi profund del text. Sovint la plena i incontrovertible adscripció de textos literaris al surrealisme és una mera coartada de crítics poc preparats, poc formats i poc dedicats. És la sortida fàcil per defugir la complexitat textual dels poemes llargs de l'Alta Modernitat, el moviment al qual pertany, de ple dret, *Amorgós*.

Anem a veure un exemple, un exemple petit però altament aclaridor. La dedicatòria que Nikos Gatsos va crear per encapçalar el seu poema diu exactament «A una estrella verda». Cal dir, encara que sigui de passada, que molts editors i traductors han eliminat del tot aquesta dedicatòria per considerar-la més aviat negligible. *Amorgós* és un poema d'alta concentració textual, de manera que cada element del poema, per molt inconseqüent o insubstancial que pugui semblar a primera vista, té una missió i una funció molt concreta dins l'arquitectura del significat general del text. Tot és absolutament imprescindible: el títol, la dedicatòria, la citació d'Heràclit i els espais en blanc que pauten els diferents fragments de les parts. Són paratextos gens insignificants.

Davant de la dedicatòria un crític o estudiós, amb poca experiència amb aquesta mena de textos i certes ganes d'enllestir la feina ràpidament, sortiria per la tangent menys problemàtica i de menys risc, i s'acolliria a la tesi de l'adscripció plena al surrealisme. A partir d'aquí, amb tota certesa ens parlaria de la sortida imaginativa de Gatsos de la gamma de valors cromàtics que normalment associem amb el color de les estrelles, és a dir, el blanc, el groc, la plata i l'or. La falta d'associació cromàtica entre les estrelles i el color verd seria un indicatiu innegable de la presència de l'estètica surrealista i el fet d'anar més enllà de la consciència, la lògica i la raó discursiva per endinsar-se en el terreny de l'inconscient, l'associació aleatòria, l'arbitrarisme i l'irracional. I, segurament, per acabar-ho d'adobar, ens citaria l'ús lliure del verd a les pintures de Marc Chagall (1887-1985), on apareixen pagesos russos amb cares verdes, dones amb cossos verds i cabres verdes... Amb encara una mica més de sort, també ens citaria el «Romance sonámbulo» de Federico García Lorca (1898-1936) i el seu mític i màgic vers inicial, *Verde que te quiero verde*, que té més a veure amb la passió vitalista, expansiva i dislocada de l'enamorat que amb l'opció estètica del surrealisme francès o espanyol.

Però si ens acostem a la dedicatòria del poema des de l'òptica de la complexitat textual del poema llarg de l'Alta Modernitat, les coses canvien substancialment. Primer mirariem el significat de les estrelles, que tradicionalment han complert diverses funcions: orientar físicament els éssers humans en la terra i en la mar; aclarir o predir el destí immediat i llunyà de les persones; definir i explicar el caràcter humà. Per una altra banda, hauríem de definir els usos tradicionals del color verd a la nostra cultura i societat. El verd és el color de la vida, la natura i la fertilitat, i també és el color de l'esperança, la bona fortuna, la pau i l'harmonia, i, encara, és el color de l'avarícia, la gelosia i la discòrdia. Quan sumem els dos factors, és a dir, l'estrella i el color verd, va apareixent gradualment el sentit que podia tenir per Nikos Gatsos.

La seva estrella verda és l'estrella de la vida, l'esperança, la pau i la concòrdia que servirà per guiar la condició humana cap a aquests objectius generals i també servirà per delimitar, determinar i orientar el caràcter humà, la identitat humana, la personalitat humana. I hem de recordar que *Amorgós* recull un viatge, un viatge físic i metafòric, de manera que l'estrella surt a la dedicatòria del llibre per dues raons molt concretes: per guiar els humans en el seu viatge i també per marcar clarament el seu destí final. L'estrella verda ens remet al mateix temps tant al camí com al final del camí.

Agathí Dimitruka, en la seva intervenció esmentada més amunt, va afirmar que Nikos Gatsos, durant els seus anys a Trípoli, havia llegit el bo i millor de la poesia anglesa i francesa moderna. També havia fet una aproximació força concentrada a la poesia alemanya moderna, que després va quedar totalment interrompuda i abandonada a causa de l'ocupació nazi. Entre els noms dels autors que va citar la companya i hereva del poeta, hi havia, naturalment, el del poeta, dramaturg, crític i assagista T. S. Eliot. I és del tot lògic suposar que durant aquella època va llegir *La terra eixorca*, que havia aparegut anys abans, el 1922. És més, crec que es poden rastrejar certes influències d'Eliot en el gran poema de Gatsos. Deixeu-me posar algun exemple i valgui el cas del mestratge d'Eliot com a refutació de l'adscripció plena al surrealisme.

Comencem pel començament: el títol de l'obra. La topografia de l'illa i el topònim *Amorgós* tenen moltíssim a veure amb *La terra eixorca*. Segons el primer traductor del poema al català, Joan-Manuel Ballesta (1995: 18), el topònim «És sobretot un derivat del verb ἀμέργω (*amérgo*), i significa “allò que esgota, que exhaureix, que buida”». La coincidència amb *The Waste Land* és senzillament impressionant. Una *waste land* és un tros de terra, un terreny que ha estat fèrtil, però s'ha «esgotat», s'ha «exhaurit», s'ha tornat erma, per esgotament i exhauriment. Comparteixen *La terra eixorca* d'Eliot i l'illa d'Amorgós al sud del mar Egeu certs denominadors comuns a nivell de realitat física: el paisatge rocós, el clima extrem, l'aridesa, la manca d'aigua i de vegetació...

I, per una altra banda, més enllà del significat específic del mot, tindriem les associacions fòniques, imaginatives i poètiques entre el topònim grec i certes paraules en llengua castellana com ara «amor» i «amargo», que Nikos Gatsos havia de conèixer per força, després de l'enamorament sobtat i fulminant que es va produir en el nostre poeta per la figura i l'obra de Federico García Lorca, a partir de la notícia del seu tràgic i brutal assassinat a Granada el 1936. L'amor i l'amargor constitueixen dos nuclis temàtics centrals del poema de Gatsos. I no cal dir que són de gran importància a *La terra eixorca*. Tot el poema d'Eliot gira a l'entorn de l'estat de consciència d'amarguesa i de desengany que es palpava a la cultura occidental després de la Primera Guerra Mundial. A més, el clima general d'amarguesa i de desengany es concreta diverses vegades en el poema a partir de trobades amoroses frustrades o degradades.

Abans, en parlar del sentit de la dedicatòria, he dit que *Amorgós* recollia un viatge físic i simbòlic. Efectivament. Els primers versos del poema, de filiació innegablement homèrica, ens presenten una tripulació amb ganes fervents de tornar a la seva la pàtria:

Amb la pàtria lligada a les veles i els remes penjats al vent
els naufrags s'han adormit amansits com animals salvatges morts entre llençols d'esponges
però els ulls de les algues estan girats sobre el mar
per si les torna a portar el migjorn amb les veles llatines encara fresques

I l'embarcació finalment arriba a bon port a l'inici del segon fragment de la sisena part del nostre poema, és a dir, a l'inici del tram final d'*Amorgós*:

Un vaixell arriba a la platja una sínia rovellada rondina
una volva de fum blau enmig del seu horitzó rosat
igual que l'ala batent de la grua.

El viatge d'*Amorgós* és físic i metafòric. El viatge físic és triple: el viatge d'Ulisses tornant de Troia a Ítaca; el viatge del poema des de la perifèria sud de les illes Cíclades a la centralitat del Peloponnès; el viatge històric i cultural des de l'imperi bizantí al subcontinent indi. I el viatge metafòric també és múltiple, des de la violència a la pau, des de la mort a la vida, des de la inconsciència a la consciència, des de l'apatia a la voluntat, des de la unitat a la pluralitat, des de la senzillesa a la complexitat, des del particularisme a la universalitat, des de la mortalitat a la intemporalitat, des del personalisme a l'alteritat...

Per la seva banda, *La terra eixorca* és un viatge també. Al primer cant del poema, «L'enterrament dels morts», la veu d'Eliot, disfressada de la veu aïrada del profeta Isaïes, proclama als quatre vents l'itinerari del periple que recorrerà el protagonista al llarg del text (Bartra 1977, 20):

Sota aquesta roca vermella només hi ha ombra,
(Oh vine sota l'ombra de la roca vermella!)
I et mostraré quelcom molt diferent
De la teva pròpia ombra que et segueix al matí
O de l'ombra que s'alça a cercar-te, a ranvespre.
Et mostraré la por en un grapat de pols.

El viatger, el protagonista anònim i alhora col·lectiu del poema d'Eliot, va d'occident a orient, d'Anglaterra a l'Índia, de Londres a l'Himàlaia, passant per Munic, Viena, Atenes, Alexandria i Jerusalem. En el cinquè cant del poema, «Allò que va dir el tro», el viatger finalment arriba a la seva fita:

Ganga estava enfonsat i les làngüides fulles
Esperaven la pluja, mentre els núvols ombrívols
Es congriaven, lluny, damunt de l'Himavant.
La selva s'ajupí, feixuga de silenci.

Eliot estava tan decebut del fracàs d'occident, que mirava cap a orient, cap a la teosofia de l'Índia, per trobar una solució per sortir de l'atzucac polític, social, cultural i moral dels anys 20 del segle passat. En termes de la llegenda del Sant Graal que Eliot emprava per articular i unificar el seu poema, el protagonista, una mena de Parsifal modern, va a l'Himàlaia a la recerca de l'aigua redemptora que curarà l'esterilitat del rei i de la terra. I no cal dir que, d'alguna manera, Gatsos mirava en la mateixa direcció que Eliot. Només cal

consultar la frase que clou la quart part d'*Amorgós*, el poema en prosa: «Els viatgers de les Índies us ho saben dir més bé que no pas els cronistes bizantins».

O podríem citar un altre passatge del poema en prosa que constitueix la quarta part del text:

Hi ha una pedra immortal on algun cop de passada un àngel humà hi ha escrit el teu nom al dessota i una cançó que no sap ningú ni tan sols els infants més entremaliats ni tan sols els rossinyols més savis. Ara és tancada en una cova de la muntanya de Devi en petites valls i en gorgs de la meva pàtria però quan s'obri un dia aquesta cançó angelical i sigui sacsejada contra la destrucció i el temps s'aturarà de sobte la pluja i s'assecaran els llots es fondran les neus a les muntanyes refilarà el vent les orenetes reviscolaran els vímets tremiran i els homes d'ulls freds i cares pàl·lides quan sentiran les campanes que repiquen totes soles dins els campanars esquerdatats trobaran capells festius per posar-se i llaços cridaners per lligar-se a les sabates.

Més clar no podria ser. La salvació del món es troba tancada en una de les coves sagrades de Devi a l'Índia. Novament, Gatsos, tal com havia fet Eliot abans, va al subcontinent indi a la recerca de solucions per als problemes que assolen el món occidental.

I, més tímidament, torna a quedar apuntat o insinuat al segon fragment de la sisena part del poema:

i una campana llunyana tenyeix el cel blau d'indi
com la veu d'un esquellot que viatja pels estels
tants de segles allunyat
de l'ànima dels gots i de la cúpules de Baltimore
i de la perduda Santa Sofia el gran monestir.

Molts dels grans poemes llargs de l'Alta Modernitat es vertebren textualment i literàriament a partir d'un viatge, clarament una reinterpretació del viatge homèric o virgilià, un viatge fundacional i iniciàtic. En aquest sentit, només cal recordar que un dels experiments més radicals en el camp del poema llarg de l'Alta Modernitat, *The Cantos* (1922-1969), d'Ezra Pound (1885-1972) comença amb una bellíssima traducció d'un passatge del cant XI de l'*Odissea*, a partir de la versió llatina d'Andreas Divus Justinopolitanus, publicada a París el 1538. Tots sumats, els CXVI «cantos» són un insòlit viatge a través de la condició humana, la història i la modernitat.

Una altra qüestió que vincula *La terra eixorca* i *Amorgós* és la tècnica de l'estructuració general del text. Tant Eliot com Gatsos apliquen la tècnica de la seqüència poètica de l'Alta Modernitat, una tècnica analitzada a fons en l'estudi brillant i original del professor, crític i poeta M. L. Rosenthal (1917-1996), *The Modern Poetic Sequence* (1983). Fins a finals del segle XIX, els poemes llargs sempre s'havien vertebat o construït a partir de criteris tradicionals i intocables d'harmonia musical, lògica seqüencial i ritme narratiu. Però poetes com Walt Whitman (1819-1892), amb el seu genial poema i llibre únic, *Fulles d'herba* (1855), van començar a qüestionar el model èpic que s'havia heretat originàriament de la Grècia antiga, tot i les transformacions que havia sofert al llarg de l'Edat Mitjana, el Renaixement, el Barroc, el Neoclassicisme i el Romanticisme. D'aquí va néixer la seqüència poètica moderna.

La seqüència poètica moderna era una reinterpretació o una recanalització de l'impuls èpic tradicional en termes de la modernitat literària. La seqüència poètica moderna es dreçava sobre diversos principis estètics i formals. Per començar, el text del poema llarg ja no havia de ser una suma o síntesi harmoniosa de parts integrants. El poema llarg havia de ser una acumulació discontinua de fragments en tensió, amb tota mena de canvis de to i de salts i el·lipsis. A més, a la seqüència poètica moderna, la textura del discurs havia de ser molt menys uniforme i llisa, de manera que es produïrien sovint barreges d'elements lírics, narratius, dramàtics i reflexius. D'aquesta manera, s'havien d'assolir tres fites essencials a la vegada. Una, representar més fidelment el funcionament psicològic intern de la ment humana, amb totes les seves virades i canvis. Dues, produir un text que només recollís moments d'alta intensitat poètica, sense caure mai en el prosaisme i el mecanicisme. Tres, reflectir directament, sense mediació, l'extraordinària complexitat del món modern.

És inqüestionable que *Amorgós* és un exemple perfecte del fenomen literari que el professor Rosenthal va batejar amb el nom encertat de seqüència poètica moderna. Té tots els aspectes que he descrit. És un poema format a partir de l'encaix orgànic en tensió de sis parts d'extensió variable. I de les sis parts, tres estan subdividides en diversos fragments. La primera part en quatre fragments. La segona part en dos fragments. I la sisena part en dos fragments. És un poema de gran complexitat textual, on es produeix una mescla juxtaposada de recursos formals diferenciats que van des del versicle ritmat de vers lliure al poema en prosa, passant per quartets pentadecasil·làbics blancs tradicionals.

Després existeixen una sèrie de qüestions puntuals que vinculen *Amorgós* amb la tradició del poema llarg modern que arrenca amb *La terra eixorca* d'Eliot. Aquí podríem citar el culturalisme del poema de Gatsos, molt a la manera d'Eliot. Gatsos sovint incrusta cites i al·lusions en el text del seu poema. És el cas de la cita d'Heràclit al començament del tercer fragment de la segona part del poema:

Llenceu els morts va dir Heràclit i va veure com el cel que empal·lidia
i va veure enmig del fang dos petits ciclàmens que es besaven
i es va deixar caure per besar ell també el seu cos mort dins la terra hospitalària.

Aquest fragment ens remet inequívocament al fragment número 88 del pensador presocràtic, «Els morts s'haurien de llençar més ràpid que els fems.» També podríem assenyalar l'evocació de la figura de la pastora Golfo, que surt just al final del primer fragment de la sisena part:

i baixa amb decisió dels pendents amb el Mestral
talment com baixava Adonis als camins de Khelmós per donar la bona tarda a Golfo.

Aquesta al·lusió ens remet clarament a dues obres literàries populars que procedeixen de la tradició del gènere pastoral, una obra narrativa de Dimítrios Koromilàs (1850-1898) de l'any 1891 i una obra dramàtica de Spirídon Peressiadis (1864-1918) del 1893, on es recrea la figura de la pastora Golfo.

Gatsos sempre manipula les cites i les al·lusions segons el mètode imposat pels mestres de l'Alta Modernitat. El mètode consisteix en extreure la cita o l'al·lusió del seu context original i resituar-la en un nou context literari on irradia un nou significat, plenament modern i actualitzat. Per entendre'ns, Gatsos reactualitza el pensament d'Heràclit i la figura de Golfo. Gatsos mai no reula en el temps per dedicar-se al preciosisme arqueològic o el purisme historicista. Gatsos sempre manifesta una voluntat ferma de modernitat.

Una altra qüestió puntual és la juxtaposició violenta de diferents èpoques històriques. Al principi del cant tercer de *La terra eixorca*, «El sermó del foc», Eliot parla del riu Tàmesi:

Flueix, dolç Tàmesi, fins que acabi el meu cant.
El riu ja no carria botelles buides, lloques,
Capses de cartró, mocadors de seda o altres testimonis
de nits d'estiu. Car les nimfes són fora.

En aquest passatge Eliot barreja dos moments històrics, el segle XVI i el segle XX. El primer i l'últim vers del passatge citat al·ludeixen al famós poema d'Edmund Spenser (1552-1599), «Epitalami», escrit l'any 1595, mentre els dos versos del mig són una descripció contemporània del paisatge del riu en el seu pas per Londres.

Trobem aquest mateix recurs a *Amorgós* quan Gatsos parla de Santa Sofia d'Istanbul:

de l'ànima dels gots i de les cúpules de Baltimore
i de la perduda Santa Sofia el gran monestir

En només dos versos trobem encavallats tres segles: el segle V i la caiguda de l'Imperi romà, el segle XV i la caiguda de l'Imperi Bizantí i el segle XIX i la construcció de la Basílica de l'Assumpció, a Baltimore, a l'estat de Maryland als Estats Units. La catedral catòlica de Baltimore va ser construïda entre 1806 i 1820 i la seva cúpula és una imitació perfecta de la cúpula de Santa Sofia.

Encara podria baixar més al detall i parlar d'imatges concretes com ara les imatges del cant del grill o les capelles solitàries i remotes on es pot detectar una influència d'Eliot potser més concreta, però, per qüestions d'espai i temps, no puc estendre'm més sobre els lligams entre *Amorgós* i *La terra eixorca*. Tampoc no voldria insinuar que Gatsos depenia totalment d'Eliot per crear el seu extraordinari poema. Gatsos havia llegit i estudiat amb cura *La terra eixorca*. Em sembla indiscutible. Però, de fet, el meu objectiu no era la relació específica entre Eliot i Gatsos. El meu objectiu era deixar ben clar que *Amorgós* no és un subproducte grec i perifèric del surrealisme francès sinó que pertany a la gran tradició del poema llarg de l'Alta Modernitat, una tradició que ha generat obres mestres indiscutibles com ara *La terra eixorca* (1922) de T. S. Eliot, *Anàbasi* (1924) de Saint-John Perse, *El pont* (1930) de Hart Crane, *Un poema sense heroi* (1940-1962) d'Anna Akhmàtova i *Bàltiques* (1974) de Tomas Tranströmer.

Reprenem el fil del discurs i passem al tòpic següent que ha dificultat i immobilitzat la recepció crítica i lectora del gran poema *Amorgós* de Nikos Gatsos. Ara toca plantejar el

problema de l'abús de l'element nacionalista i localista a l'hora d'aproximar-se al poema *Amorgós*. Sempre s'ha insistit massa en la grecitat extrema del poema, una grecitat que ha anat clarament en detriment de l'alta significació universal del text. L'obra de Gatsos, com l'obra de tots els grans mestres de l'Alta Modernitat, sempre funciona a dos nivells o a dos temps. D'entrada, certament, tenim el nivell particular, immediat i concret. Però sempre trobem després el nivell universal, conceptual, desrealitzat i simbòlic.

Per als mestres de l'Alta Modernitat el particularisme no podia existir sense l'universalisme i, evidentment, l'universalisme no podia existir sense el particularisme. El particularisme sense l'universalisme era una cosa mancada, minvada i pobra, una cosa de poca volada. I, al seu torn, l'universalisme sense el particularisme era una cosa massa ultramundana, descarnada, desarrelada i irreal. Anem a veure un exemple bellíssim: *Conquistador* (1932), del poeta, dramaturg, assagista, memorialista i crític nord-americà, Archibald MacLeish (1892-1982). *Conquistador* és un excel·lent poema llarg modern que recrea la famosa crònica de Bernal Díaz del Castillo (1492-1585), *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1632). MacLeish parla inequívocament a dos temps. En principi, l'obra recrea la brutal conquesta de Mèxic al segle XVI, a partir del testimoni personal d'un dels protagonistes de la campanya. Ara bé, en segona instància, l'obra de MacLeish té una lectura molt més universal i simbòlica, que fa que cada nova generació de lectors pugui establir vincles de proximitat significativa amb el text. MacLeish parlava del món del segle XVI i, al mateix temps, parlava del món immemorial, parlava de constants de la condició humana, que es donen a cada època.

A *Amorgós*, no cal dir-ho, passa exactament el mateix. A un nivell, el poema de Gatsos ens parla concretament de la Grècia ocupada pels alemanys a partir de 1941. Hi ha un vers inconfusible, al final del primer fragment de la sisena part del poema: «¿Potser no han sentit odi els alemanys cap als de Mani?» No pot haver-hi cap dubte sobre el sentit del vers i els seus referents reals en l'espai i el temps. Però Gatsos no estava satisfet amb la possibilitat d'una lectura unívoca, massa localitzada en el temps i l'espai. Per aquest motiu, trobem en el mateix passatge una referència explícita a personatges de la Guerra d'Independència de Grècia (1821-1830):

Per ventura lluita Kalivas per ventura Levendoianis?
Potser no han sentit odi els alemanys cap als de Mani?
Ni Kalivas lluita ni Levendoianis
ni tan sols han sentit odi els alemanys cap als de Mani.

Gatsos voluntàriament introdueix un element històric de més d'un segle abans amb la finalitat de relativitzar la referència explícita als alemanys. De fet, quan mirem el nostre poema amb atenció, ens adonem que es desplega a partir d'un solapament subtil i perfecte entre quatre plans temporals: l'actualitat (l'ocupació nazi), el passat relativament proper de Grècia (Kolokotronis, la Guerra d'Independència), el passat remot de Grècia (Homer, Heràclit, l'Imperi bizantí) i l'atemporalitat del món de la mitologia, la llegenda i el folklore popular (Aquil·les, Adonis, les Plèiades, Golfo, Kitsos i la seva mare). Coincideix que són exactament els mateixos paràmetres generals que va fixar T. S. Eliot a *La terra eixorca*.

Gatsos no tenia cap intenció de deixar que la lectura i la interpretació del seu poema quedessin totalment restringides o circumscrites a un lloc determinat i un temps determinat. Tot aquest ball de plans temporals que acabem de ressenyar és un recurs tècnic que Gatsos va emprar justament per prevenir contra les limitacions de temps i d'espai a l'hora de llegir i interpretar *Amorgós*. És més, crec que existeixen dos passatges en el poema on Gatsos es posiciona clarament en contra de les restriccions, les circumscripcions i les limitacions. Crec que la lluita contra les simplificacions i les reduccions constitueix, precisament, un dels grans nuclis temàtics del nostre poema, constitueix un dels reptes artístics del nostre poema. Dit d'una altra manera, Gatsos volia afavorir la llibertat, l'obertura, la complexitat, la diversitat, la riquesa, la pluralitat...

El primer passatge que volia citar és l'inici del tercer fragment de la primera part:

I no riguis no ploris no t'alegris
 no t'estrenyis endebades les sabates com si anessis a plantar plàtans
 no et tornis ESDEVENIDOR
 perquè l'àguila reial no és un calaix tancat

Aquí, en aquests quatre versos, trobem tres elements de gran significació: les sabates estretes i la plantació de plàtans, el tornar-se esdevenidor, i l'àguila reial com a calaix tancat. Les sabates estretes és una metàfora preciosa que ens permet visualitzar els efectes negatius de les limitacions i les restriccions. Les sabates estretes, és a dir, les limitacions i les restriccions, ens dificulten el camí, perquè literalment no ens deixen caminar i avançar. És més, les sabates estretes ens acaben traient de circulació. Després, trobem aquest vers lapidari, aquest imperatiu que és un suggeriment, una invitació, un recordatori: «no et tornis ESDEVENIDOR». I el mot esdevenidor està escrit en lletres majúscules, l'única vegada en tot el poema que Gatsos fa servir lletres de caixa alta per transcriure una paraula sencera. Aquest joc tipogràfic ens porta a veure que hi ha una clara jerarquització de les paraules a *Amorgós*. La paraula de més pes i importància en el text és aquesta paraula esdevenidor, tota en majúscules. Després, vénen els molts substantius o noms propis que comencen amb majúscules. A continuació, tenim les paraules d'inici de vers que estan en majúscules, a la manera del tractament tipogràfic de la poesia al món anglosaxó. I, després, tenim la resta de les paraules del poema.

Molt em temo que el traductor Joan Manuel Ballesta es va esforçar poc a l'hora de fer la tria de lèxic per la seva versió del gran poema de Gatsos. S'escapen molts i molts matisos crucials. Quan mirem el mot «esdevenidor» al diccionari trobem que inequívocament vol dir futur o avenir. I resulta que en el context del vers que comentem, amb la tria del mot «esdevenidor» es perd tot un camp importantíssim de significació. El camp semàntic de destí, fat, predeterminació i predestinació. Si ajuntem o sumem els dos camps semàntics, el de futur i el de fat, estarem millor situats per copsar el sentit real d'aquest vers tan essencial en la lectura i la interpretació del nostre poema. Gatsos no vol que ens tanquem en el futur, deixant de banda el passat i el present. Gatsos vol per nosaltres un joc lliure entre passat, present i futur. Allò que serà, allò que vindrà és totalment insuficient sense la interacció d'allò que ha estat i allò que és. I, per altra banda, Gatsos no vol que ens

tanquem en l'inevitable, en l'ineludible, en l'ineluctable. Altra vegada, Gatsos torna a insistir en l'obertura, en el joc entre el fat i la lliure voluntat.

I, finalment, la qüestió de l'àguila reial com a calaix tancat. L'àguila reial és un ocell d'alta significació simbòlica en la nostra tradició occidental. Ja sabem que els símbols formen un sistema de representació que ens permet deixar obert el sentit d'una paraula determinada. D'alguna manera, els símbols ens permeten representar allò que, en el fons, és irrepresentable, allò que és, en el fons, impossible d'acotar. Per Gatsos, l'àguila reial no pot ser mai una calaix tancat. L'àguila reial ha de ser un calaix obert on podem anar col·locant els diferents sentits que té el terme. Per Gatsos, la llengua ha de ser sempre oberta i lliure. Limitar, restringir, circumscriure, limitar la llengua és senzillament matar-la. *Amorgós* vol ser un monument a les possibilitats infinites de la llengua i la seva significació. La llengua no pot ser unes sabates estretes, una entitat únicament futurible i predeterminada, un calaix tancat.

L'altre passatge que volia citar és un moment del fragment tercer de la segona part del poema:

el plany no fa profit
arreu serà igual la vida amb la flauta de pastor de les serps a la terra dels fantasmes
amb la cançó dels bandolers dins el bosc de les aromes
amb el ganivet d'una tristor a les galtes de l'esperança

«Arreu serà igual la vida». Em sembla que Gatsos no ho podria haver dit d'una manera més clara i precisa. La vida és una. La vida és igual arreu. La vida és universal. La vida no coneix distincions. Per tant la lectura i la interpretació del nostre poema és universal, evidentment si partim de la base de la seva profunda grecitat inicial. *Amorgós* recorre el camí que va del particular a l'universal. *Amorgós* no pot quedar limitat i restringit per la seva mateixa grecitat. La grecitat del poema és només un punt de partida. Grècia és el món. Grècia és el passat, ara i sempre. De la mateixa manera que per a Eliot Londres era la capital d'Anglaterra i el món. De la mateixa manera que per a Akhmàtova Sant Petersburg era Rússia i el món. De la mateixa manera que per a MacLeish Mèxic era Mèxic i, al mateix temps, era el món.

El tòpic següent és la simplificació del sentit general del nostre poema. Una i altra vegada, els crítics i exegetes han volgut limitar el significat del poema a dos temes únics i centrals: l'amor i la mort. És cert que són dos temes fonamentals en el poema. Però no són els únics. Justament, *Amorgós* és un poema que tracta directa o indirectament una llarga sèrie de temes. La vida, la mort, el dolor, la felicitat, el temps, la destructivitat, la creativitat, la llengua, el pensament, la memòria, la història, la natura, el retorn, la recuperació, el renaixement, la consciència, la identitat, el compromís, la lluita, la resistència, la inconsciència, el destí, la lliure voluntat i un llarguíssim etcètera. *Amorgós* no es resol amb l'amor i la mort. De cap de les maneres. És un crim contra *Amorgós* limitar la seva voluntat significativa, la seva esfera expansiva de significació.

I ara hem arribat al final del nostre camí. Només ens queda plantejar la qüestió de l'últim tòpic: el suposat trencament definitiu que es produeix en l'obra Gatsos després de la publicació d'*Amorgós*. Els crítics i estudiosos estan tots d'acord a l'hora de fixar l'esquema cronològic del desplegament de la carrera poètica de Gatsos. Per ells existeixen quatre períodes ben delimitats:

—El primer període: L'època de formació de Gatsos a Assea, Trípoli i Atenes i les seves primeres provatures poètiques, una època que hem de situar aproximadament entre 1925 i 1939.

—El segon període: L'època de l'escriptura i publicació del poema *Amorgós*, que se situa entre 1940 i 1943.

—El tercer període: L'època post-*Amorgós*, situat entre 1944 i 1947, quan Gatsos escriu i publica «Elegia» (1946) i «El cavaller i la mort, 1513» (1947), poemes que representen els efectes residuals del procés de composició d'*Amorgós*.

—El quart període: L'època entre 1944 i 1992, quan Gatsos es dedica en cos i ànima a la traducció d'obres de Federico García Lorca, August Strindberg i Eugene O'Neill i, paral·lelament, escriu les lletres originals de 367 cançons. El tercer i el quart període se solapen cronològicament perquè se suposa que Gatsos estava abandonant l'estil de formalització poètica que havia emprat a *Amorgós* i s'estava desplaçant progressivament cap al món de la traducció d'obres dramàtiques i cap al món del lletrisme.

Els crítics i els estudiosos són unànimes a l'hora d'asseverar que es va produir una autèntica fractura en l'obra de Gatsos a partir d'*Amorgós*. En definitiva, ho volguessin o no, han acabat negant qualsevol vincle entre *Amorgós* i les cançons, més enllà de l'autoria comuna que comparteixen. Dit d'una manera potser més gràfica, han acabat generant un divorci artístic total entre el nostre poema i les 367 cançons.

Aquest enfocament és completament errat i equivocat. L'obra de Gatsos és un tot orgànic on *Amorgós* i les 367 cançons ocupen el seu lloc determinat i corresponent. *Amorgós* i les cançons tenen lligams profunds. En primer lloc, *Amorgós* i les 367 cançons representen dues fases consecutives d'un mateix projecte literari, d'un projecte literari únic. En aquest sentit, cal entendre que Gatsos, com els altres mestres de l'Alta Modernitat, volia refundar la poesia, volia reiniciar la poesia.

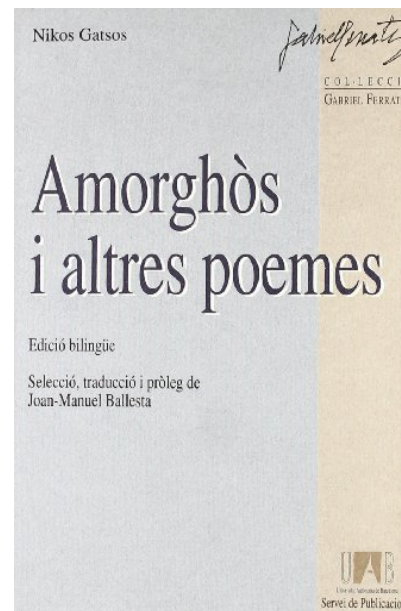
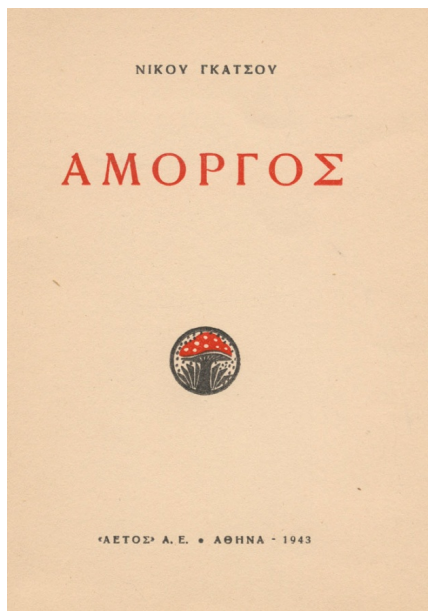
La poesia tardo-romàntica havia entrat en una via morta o un cul de sac, fruit dels seus excessos retòrics, els seus deliris egocentristes i el seu evasionisme compulsiu. El model de vida de la societat occidental havia canviat radicalment gràcies als grans avenços científics i tecnològics i el progrés econòmic i social que van generar. La poesia va perdre el seu sentit de contacte amb la realitat i es va tancar en banda a partir d'opcions estètiques com el mauditisme, el decadentisme, el preraphaelisme, el dandisme... Durant les primeres dècades del segle XX hi havia la clara consciència que la poesia havia perdut el tren de la modernitat i que calia rescatar-la, refundar-la, posar-la al dia, connectar-la novament amb la marxa de la realitat política, econòmica, social i cultural. Van sorgir arreu del món focus o nuclis de revolució i renovació poètica. Ras i curt, la poesia s'havia d'integrar plenament al gran projecte de la modernització del món occidental.

Per a Eliot i Pound i molts altres poetes d'aquella època, el procés de la refundació de la poesia havia de tenir diferents aspectes. S'havia de renovar la presa de consciència de la realitat immediata. S'havien de restablir els lligams amb la societat. S'havia de renovar la llengua poètica. S'havia d'actualitzar la forma poètica. I s'havia de reformular els grans subgèneres de la poesia occidental, la poesia èpica, la poesia dramàtica i la poesia lírica. D'aquí sorgeixen propostes interessantíssimes com ara el poema llarg modern de T. S. Eliot i altres, que volia reconduir l'impuls èpic tradicional; la recuperació del vers en el món del teatre, a partir de Paul Claudel i altres; i la reactualització de la lírica en mans de poetes de la talla d'Eugenio Montale i altres.

Hem de situar Nikos Gatsos en aquest panorama de la refundació general de la poesia a la cultura occidental. Inicialment, Gatsos va triar la reconducció de l'impuls èpic tradicional com a via de participació i col·laboració en el projecte de la refundació de la poesia en l'època moderna. I és totalment lògic que ho fes d'aquesta manera, que optés per aquesta via d'accés i cooperació. L'edifici de la nostra tradició poètica està construït sobre la base de la forma poètica més antiga que coneixem: l'èpica. I Homer és la figura indiscutiblement seminal i fundacional de l'èpica occidental. No hi ha dubte possible al respecte.

Per refundar la poesia, Gatsos volia anar a les arrels, als orígens, a la font de la poesia occidental, amb la sana intenció de tornar a començar, tornar a engegar, tornar a partir. I *Amorgós* és el fruit madur d'aquesta intenció, d'aquesta voluntat de refundar la poesia des dels seus inicis. Més tard en la seva carrera, Gatsos es va adonar que s'havia equivocat de camí. L'èpica no era el punt de partida correcte o adequat. Existia una forma poètica més antiga encara, més originària encara, més primigènia encara, més fundacional encara: el cant, la música inextricablement unida a la paraula, la paraula feta cant. I d'aquí neix el Gatsos lletrista. L'objectiu artístic era exactament el mateix: la refundació de la poesia a base de tornar als orígens per tornar a començar. Senzillament, el camí d'accés, el punt de partida havia variat: en lloc de reconduir l'impuls èpic s'havia de reconduir l'impuls líric perquè encarnava les arrels més pures i més antigues de la poesia. D'aquesta manera podem veure que no es produeix cap trencament, cap fractura en l'obra poètica de Gatsos. Només es produeix una rectificació. Només es produeix una reorientació. El projecte literari general no varia, no canvia.

I des d'aquesta nova òptica, des d'aquest nou punt de vista no costa gens detectar els profunds lligams que uneixen *Amorgós* i les 367 cançons. *Amorgós* i les 367 cançons formen un tot orgànic que és l'obra general de Nikos Gatsos. És sempre el mateix poeta. Les preocupacions temàtiques i formals d'*Amorgós* es van traslladar al món de la cançó lírica. Res més. No va desaparèixer el poeta d'*Amorgós* sinó que es va desplaçar cap al món de la cançó lírica. Res més. Des de les arrels més pures de la poesia occidental, la cançó lírica, Gatsos va aconseguir de refundar la poesia. Des de les 367 cançons líriques Gatsos va realitzar totes les potencialitats d'*Amorgós*. Des del cant primigeni Gatsos va portar *Amorgós* a la seva màxima plenitud. Res més.



Portades de la primera edició grega d'*Amorgós* (1943)
i de la traducció catalana per Joan-Manuel Ballesta (1995)

BIBLIOGRAFIA

- Ballesta, Joan-Manuel. 1995. *Nikos Gatsos. Amorghòs i altres poemes*. Selecció, traducció i pròleg. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Bartra, Agustí. 1977. *T. S. Eliot. La terra eixorca*. Traducció. Barcelona: Editorial Vosgos.
- Keeley, Edmund. 1928. *Inventing Paradise. The Greek Journey 1937-47*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux. (3a edició, 2002. Evanston, Illinois: Northwestern University Press).
- Rosenthal, M. L. i Gall, Sally M. 1983. *The Modern Poetic Sequence. The Genius of Modern Poetry*. Nova York: Oxford University Press.

El Theodorakis de la primera època (1960-1967) i la seva selecció poètica

The Theodorakis of his first period (1960-1967) and his poetic selection

Joan-Carles Blanco Pérez

Filòleg clàssic, neohel·lenista i músic

Article rebut: 1 de desembre del 2019
Sol·licitud de revisió: 20 de gener del 2020
Article acceptat: 15 de febrer del 2020

Blanco Pérez, Joan-Carles. 2020. El Theodorakis de la primera època (1960-1967) i la seva selecció poètica. *Aérides* 1, pàgs. 35-66.

Resum: El prolífic compositor Mikis Theodorakis (Quios, 1925) ha sabut crear el seu propi llenguatge musical, inconfusiblement grec —és a dir «popular»— i culte alhora, musicant els més grans poetes contemporanis. La fusió de la poesia grega amb un llenguatge molt personal, que recollia tota una llarga tradició musical, comença amb la tria d'*Επιτάφιος* (*Epitaphios*) de Iannis Ritsos i continuarà amb altres grans poetes com Seferis, Elitis i Gatsos entre d'altres.

Mots clau: música grega moderna, poesia grega moderna, Mikis Theodorakis, discografia.

Abstract: The prolific composer Mikis Theodorakis (Chios, 1925) has been able to create his own musical language, unmistakably Greek —that is to say «popular»— and cult at the same time, setting to music the greatest contemporary poets. The fusion of Greek poetry with a very personal language, which picked up a long musical tradition, begins with the selection of *Επιτάφιος* (*Epitaphios*) by Iannis Ritsos and will continue with other great poets such as Seferis, Elytis and Gatsos among others.

Keywords: modern Greek music, modern Greek poetry, Mikis Theodorakis, discography.

Le chant populaire grec souffrait, au milieu du siècle, d'un vice fondamental, d'un déséquilibre: autant il manifestait de vigueur et de profondeur dans sa partie musicale, autant les paroles en étaient superficielles pour ne pas dire stupides.

Mon premier effort tendit par conséquent à résoudre cette opposition. Or, de tous les arts de la Grèce contemporaine, la poésie était incontestablement celui qui atteignait la maturité et le développement les plus remarquables. Dans ces conditions, quoi de plus simple que d'unir ces deux conquêtes de l'esprit grec d'aujourd'hui: poésie et musique laïque?

M. THÉODORAKIS. «Mon credo artistique».
Culture et dimensions politiques.

Parlar de Theodorakis és quelcom més que parlar d'un gran músic i de música. Theodorakis és sens dubte una de les personalitats més rellevants de la història grega de la

segona meitat del segle XX, i la seva infatigable activitat abasta des de la dinamització cultural, *lato sensu*, fins a la política, passant evidentment per una vastíssima producció musical.

Tot i tenir una gran producció de música *pura*, Theodorakis sempre estarà lligat a la poesia grega en musicar-la o en fer-la servir com a base de moltes obres.¹ Aquesta producció musical (μελοποιημένη ποίηση, «poesia musicada»), es pot dividir cronològicament en tres períodes:

- a) 1940-1960: Obra simfònica (o «música clàssica»). Correspon al període de formació i de recerca d'una forma d'expressió pròpia. El final d'aquest període són els fructuosos anys d'estudi a París (1954-60): composició amb Olivier Messiaen i direcció d'orquestra amb Eugène Bigot; a París publica i estrena amb gran èxit moltes de les seves primeres obres.²
- b) 1960-1980: Música popular (έντεχνη λαϊκή μουσική).
- c) 1980-1995: Obra simfònica (o «música clàssica»). A partir dels anys vuitanta reprèn la composició de música simfònica, tenyida ara ja de l'inconfusible «color grec» que forma part de l'estètica theodorakiana.

Dintre de cadascun d'aquests tres períodes també podem —i el mateix Theodorakis així ho fa— establir tres categories diferents pel que fa a la forma:

- Cançons (τραγούδια), que formen, al llarg de trenta-sis anys (1960-1996), un total de seixanta-nou cicles de cançons, dels quals disset cicles corresponen al període comprès entre els anys 1960-65, sis al període 1965-67,³ tretze al període 1967-70, tres al període 1970-74, divuit al període 1974-86, i els dotze últims cicles de cançons al període 1986-96.
- Tragèdies líriques (λυρικές τραγωδίες), que són cinc òperes: *Kariotakis*, *Medea*, *Electra*, *Antígona* i *Lisístrata*.
- Obres simfòniques i oratoris (συμφωνικά, μετασυμφωνικά, ορατόρια).

Vist en perspectiva, podem afirmar que Theodorakis ha dignificat la música grega, reprenent aquell finíssim fil que estava a punt de trencar-se i que la unia —a través del

¹ En molts casos un text poètic és l'eix d'una obra, com en el cas de la seva Setena Simfonia, «Primavera», basada en el text *Simfonia de primavera* (Εαρινή Συμφωνία) de Iannis Ritsos.

² És a París on estrena (i publica) obres aclamades per la crítica musical francesa i pels seus mestres: el ballet *Antígona* (estrenada en el Covent Garden el 1959), la suite núm. 1 per a piano i orquestra (Primer Premi del Festival de Música de Moscou), quatre quartets de corda, la primera de les seves simfonies... Cal dir també que grans compositors del moment com Britten, Xostakòvitx, Zoltán Kodály el lloen i fins i tot, com fa Darius Milhaud, el proposen com a «millor compositor europeu de l'any».

³ En el present article només ens ocuparem dels dos períodes inicials (1960- 1967), que comprenen un total de vint-i-tres (17+6) cicles i sumen cent setanta-tres cançons.

rembétiko i la cançó popular i tradicional— amb la música bizantina⁴ (hereva, sens dubte, d'una tradició musical antiquíssima). Els esforços per intentar recuperar aquella tradició perduda des d'uns plantejaments estètics inicials clàssics, lligats a la música «cultura», donen uns fruits sorprenentment bellíssims i personals. És el cas de *To Àxion Estí* (*To Áξιον Εστί*), on el maridatge entre la música culta (occidental) i la popular és plenament reeixit.⁵ Gustav Mahler, Xostakòvitx, Aaron Copland i molts d'altres músics ja havien unit tradicions diferents: Theodorakis ho fa en l'àmbit de la música grega.

De la mateixa manera que afirmem que Theodorakis ha dignificat la música grega,⁶ també podem dir que ha elevat la cultura popular. Això ha estat gràcies a la seva passió per la poesia i al fet d'haver musicat textos de gran qualitat poètica. Cal dir també que aquest últim fet, que podríem definir com a «popularització de la poesia culta», també ha estat gràcies a l'encert de triar com a intèrprets grans cantants «populars» (*λαϊκές φωνές*): Bithikotsis, Faranduri, Dalaras, Pandís, Mitsiàs i Venetsanu entre d'altres.

Voldríem centrar-nos, en aquest article, en un gènere més accessible per al gran públic i remarcar el caràcter educador que ha tingut la selecció de poesia feta pel compositor. Ens referim als cicles de cançons, dels quals n'arriba a compondre seixanta-nou.

És cert que el caràcter popular, a vegades, va més enllà de les peces etiquetades (pel compositor mateix) com a *cançons*. Així ens trobem amb casos sorprenents pel que fa a l'acceptació popular de poemes sublims —i, si se'ns permet de dir-ho, «difícils»— inclosos, com a cançons, dintre de l'oratori *To Àxion Estí*: pocs grecs hi ha que no hagin cantat o taral·lejat alguna vegada «Ena to khelidoni» (*Ένα το χελιδώνι*) o «Tis agapis émata» (*Της αγάπης αίματα*).

Per tant, començarem per *Epitáfios* i acabarem amb *Llunes marines* (*Θαλασσινά φεγγάρια*) un 21 d'abril de 1967, data en la qual es publica aquest últim disc, però que poca gent podrà comprar pels esdeveniments polítics que tenen lloc aquest mateix dia i perquè un mes més tard apareixerà el Decret Anguelí (*Διάταγμα Αγγελή*), mitjançant el qual es prohibeix terminantment l'audició, reproducció, venda i possessió de música de Theodorakis.⁷

Un dels períodes més interessants és el que s'inicia amb la música d'*Epitáfios* (*Επιτάφιος*) de Iannis Ritsos. Composta a París el 1958, s'enregistra el 1960 (l'agost, sota la direcció de Manos Khatzidakis, i el setembre, sota la direcció del compositor i amb intèrprets triats per ell). La controvèrsia que suscita en el món cultural i musical grec és extraordinària: el plany d'una mare pel fill mort en una manifestació (vaga de les fàbriques de tabac de

⁴ Els ecos de la qual també se senten en obres com *To άξιον εστί*, *Επιφάνια*, *Canto General*...

⁵ El «maridatge» es fa palès en el moment en què al costat de violins, violoncels, fagots... hi ha instruments com el *buzuki*, el *sanduri*, la guitarra...

⁶ També amb la reintroducció d'instruments menyspreats per estar lligats al *rembétiko*, com el *buzuki*.

⁷ El compositor alemany Paul Dessau ha compost una obra (per a recitador, cor mixt i nou instruments) sobre el text d'aquest decret número 13 de l'exèrcit fet públic a Grècia l'1 de juny de 1967.

Tessalònica el maig del 36) és cantat no com un solemne oratori, sinó amb una música genuïnament grega, però menystinguda, menyspreada i fins i tot prohibida, com ho era el *rembétiko*. La ferma decisió de Theodorakis, pel que fa a la seva proposta estètica, farà donar un gir a tota la música, etiquetable com a «grega», que es compongui a partir d'aquell moment i, en especial, la que estigui basada en textos poètics.

Sense deixar Ritsos, i a propòsit de la tria que Theodorakis fa per a les seves cançons, podem afirmar que està fent en realitat una «antologia». O dit d'una altra manera: si, per posar un exemple, *Επιτάφιος* no hagués estat musicat per Theodorakis, molt possiblement en una «antologia de la poesia neogrega del s. XX» podria figurar tan sols un poema dels vint que formen part d'aquesta obra.⁸ Després d'haver estat musicat i popularitzat (i de cap manera vulgaritzat... com temia el mateix Ritsos en veure que una obra tan dramàtica era tractada amb una música tan «lleugera» i popular) i de ser claríssimament un referent de la cultura grega, molt possiblement s'hi haurien d'incloure, com a mínim, dos poemes: *Γιέ μου, σπλάχνο...* i *Μέρα Μαγιού μου μίσεψες...* El mateix podríem dir, pel que fa a la inclusió o no de poemes coneguts en una possible «antologia», de grans poetes com Seferis o Elitis. Paral·lelament, la tria de Theodorakis fa que d'altres poetes siguin ben coneguts: Kambanelis, Bostantzoglu, Thalassinós, Livaditis...

Passem doncs a veure els vint-i-tres cicles de cançons dels períodes 1960-65 (A') i 1965-67 (B'):⁹

A' 01.-ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ, 1960 (8)	Iannis RITSOS
A' 02.- ΑΡΧΙΠΕΛΑΓΟΣ, 1959-1961 (13)	-(diferents poetes)
A' 03.- ΠΟΛΙΤΕΙΑ, 1960-1961 A' (8)	-(diferents poetes)
A' 04.- ΕΠΙΦΑΝΙΑ, 1960 (4)	Iorgos SEFERIS
A' 05.- ΛΙΠΟΤΑΚΤΕΣ, 1952-1954 (4)	Iannis THEODORAKIS
A' 06.- ΟΜΟΡΦΗ ΠΟΛΗ, 1961-1962 (12)	-(diferents poetes)
A' 07.- Η ΝΗΣΟΣ ΤΩΝ ΑΖΟΡΩΝ, 1960 (2)	Mendis BOST(ANTZOGLU)
A' 08.- ΣΚΟΡΠΙΑ, 1961-1962 (12)	-(diferents poetes)
A' 09.- ΤΟ ΤΡ. ΤΟΥ ΝΕΚ. ΑΔΕΛΦΟΥ, 1960-61 (9)	Mikis THEODORAKIS ¹⁰
A' 10.- ΤΡΑΓ. ΣΕ ΚΙΝ. ΤΑΙΝΙΕΣ, 1960-1962 (11+2)	-(diferents poetes)
A' 11.- ΕΝΑΣ ΟΜΗΡΟΣ, 1961 (15)	Brendan BEHAN (trad.: B.ROTAS)

⁸ Ho diem no pas per la qualitat, sinó per les extraordinàries dimensions de l'obra de Iannis Ritsos.

⁹ Entre parèntesis i en negreta figura el nombre de peces de cada cicle.

¹⁰ Excepte *Μελαχρινή μου κοπελιά*, de Kostas Virvos.

A' 12.- Η ΓΕΙΤΟΝΙΑ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ, 1963 (4)	Iàkovos KAMBANEL·LIS
A' 13.- ΜΑΓΙΚΗ ΠΟΛΗ, 1963 (7)	-(diferents poetes)
A' 14.- ΜΙΚΡΕΣ ΚΥΚΛΑΔΕΣ, 1963 (7)	Odisseas ELITIS
A' 15.- ΠΟΛΙΤΕΙΑ Β', 1964 (6)	-(diferents poetes)
A' 16.- ΚΥΚΛΟΣ ΦΑΡΑΝΤΟΥΡΗ, 1964 (6)	-(diferents poetes)
A' 17.- ΑΕΙΟΝ ΕΣΤΙ, 1960-1961 (5)	Odisseas ELITIS
B'01.- ΣΩΤΗΡΗ ΠΕΤΡΟΥΛΑ, 1965 (1)	Mikis THEODORAKIS
B'02.- Η ΜΠΑΛΑΝΤΑ ΤΟΥ Mauthausen, 1965 (4)	Iàkovos KAMBANEL·LIS
B'03.- ΡΩΜΙΟΣΥΝΗ, 1966 (9)	Iannis RITSOS
B'04.- ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ, 1966 (13)	Fondas LADIS
B'05.- ΘΑΛΑΣΣΙΝΑ ΦΕΓΓΑΡΙΑ, 1967 (6)	Nikos GATSOS
B'06.- ROMANCERO GITANO, III-IV 1967 (7)	Federico GARCÍA LORCA ¹¹

Podem observar que molts dels vint-i-tres cicles de «cançons» d'aquest període són monogràfics. Hi ha vuit cicles formats per poemes de diferents poetes:¹²

A' 02.- ΑΡΧΙΠΕΛΑΓΟΣ, 1959-1961 (13)
A' 03.- ΠΟΛΙΤΕΙΑ, 1960-1961 Α' (8)
A' 06.- ΟΜΟΡΦΗ ΠΟΛΗ, 1961-1962 (12)
A' 08.- ΣΚΟΡΠΙΑ, 1961-1962 (12)
A' 10.- ΤΡΑΓ. ΣΕ ΚΙΝΗΜΑΤ. ΤΑΙΝΙΕΣ, 1960-1962 (11+2)
A' 13.- ΜΑΓΙΚΗ ΠΟΛΗ, 1963 (7)
A' 15.- ΠΟΛΙΤΕΙΑ Β', 1964 (6)
A' 16.- ΚΥΚΛΟΣ ΦΑΡΑΝΤΟΥΡΗ, 1964 (6)

I també hi ha quinze cicles dedicats a un sol autor:

- Nikos GATSOS

B'05.- ΘΑΛΑΣΣΙΝΑ ΦΕΓΓΑΡΙΑ, 1967 (6)

- Odisseas ELITIS

A' 14.- ΜΙΚΡΕΣ ΚΥΚΛΑΔΕΣ, 1963 (7)

A' 17.- ΑΕΙΟΝ ΕΣΤΙ, 1960-1961 (5)

- Iannis THEODORAKIS¹³

A' 05.- ΛΙΠΟΤΑΚΤΕΣ, 1952-1954 (4)¹⁴

¹¹ En una versió lliure d'Odisseas Elitis.

¹² En l'ANNEX II es presenta una relació de tots aquests cicles amb les poetes i poemes musicats.

¹³ L'any 1996 Theodorakis tornarà a treballar amb el seu germà en el disc *Λυρικότατα*.

- Mikis THEODORAKISA' 09.- ΤΟ ΤΡΑΓ. ΤΟΥ ΝΕΚ. ΑΔΕΛΦΟΥ, 1960-1961 (9)¹⁵

B' 01.- ΣΩΤΗΡΗ ΠΕΤΡΟΥΛΑ, 1965 (1)

- Iàkovos KAMBANELIS¹⁶

A'12.- Η ΓΕΙΤΟΝΙΑ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ, 1963 (4)

B' 02.- Η ΜΠΑΛΑΝΤΑ ΤΟΥ ΜΑΟΥΤΧΑΟΥΖΕΝ, 1965 (4)

- Fondas LADIS

B' 04.- ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ, 1966 (13)

- Mendis BOST(ANTZOGLU)A' 07.- Η ΝΗΣΟΣ ΤΩΝ ΑΖΟΡΩΝ, 1960 (2)¹⁷**-Iannis RITSOS**

A' 01.- ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ, 1960 (8)

B' 03.- ΡΩΜΙΟΣΥΝΗ, 1966 (9)

- Iorgos SEFERIS¹⁸

A' 04.- ΕΠΙΦΑΝΙΑ, 1960 (4)

-Brendan BEHAN

A' 11.- ΕΝΑΣ ΟΜΗΡΟΣ, 1961 (15)

-Federico GARCÍA LORCA

B' 06.- ROMANCERO GITANO, III-IV 1967 (7)

Com podem veure, quinze d'aquest cicles estan dedicats a un sol autor (el propi Theodorakis se'n dedica dos). Curiosament els sis últims cicles (1965-1967) són «monogràfics».

Veiem, per tant, la tendència a condensar i, en definitiva, a aprofundir en la lectura poètica d'un autor en presentar tot un recull sota la mateixa música i en el mateix treball discogràfic. Fins i tot, podem també constatar una intencionalitat que va més enllà d'una tria basada en criteris estrictament poètics, com són els tres grans cicles dedicats al poeta Ritsos, que responen a tres moments claus de la història grega contemporània: *Epitáfios* representaria la lluita obrera i els moviments socials; *Romiossini*, la identitat nacional i la reafirmació de l'esperit grec enfront de l'enemic extern; les *Divuit cançons de la pàtria amarga*, la lluita contra la dictadura, o dit d'una altra forma, l'enemic intern.

¹⁴ Tot i que la composició d'aquest cicle comença l'any 1952 i l'acaba el 1954 (entre Khanià, Atenes i París), el mateix compositor l'inclou en els cicles fets a partir dels anys seixanta, ja que és l'octubre d'aquest any quan s'enregistra.

¹⁵ Vuit són de Theodorakis i una de Kostas Virvos (*Melakhriní mu kopellà*, Μελαχρινή μου κοπελιά).

¹⁶ La tercera ocasió en què tornarà a treballar amb Theodorakis serà l'any 1975 a *ekhthρός laós* (Εχθρός λαός).

¹⁷ Tot i estar format per només dues cançons, el compositor va decidir de donar-li la denominació de cicle, de la mateixa forma que en la cançó-cicle *Sotiri Pétrula* (Σωτήρη Πέτρουλα).

¹⁸ El gener de l'any 1968, a les Presons Averof, Theodorakis tornarà a fer un cicle complet sobre aquest poeta, *Mithistórima*.

ANNEX I. DISCOGRAFIA



Επιτάφιος (Agost de 1960)

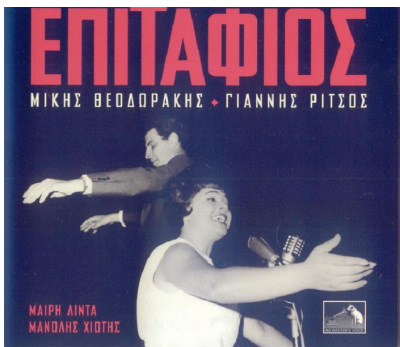
ΜΟΥΣΧΟΥΡΙ Νάνα

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 01.- ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ, 1960 (8)

Segona edició (1960): Disc de 45' revolucions (Fidelity: 7901/2/3/4).

Tercera edició (1964): Disc de 33' revolucions (Fidelity: 0110 PR).

Quarta edició (1975): Disc de 33' revolucions (Philips: 526 255 & 6414593). Cinquena edició (1994): CD (Philips: 526 255).



Επιτάφιος (Octubre de 1960)

ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ Γ. & ΘΥΜΗ Καίτη

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 01.- ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ, 1960 (8)



Επιτάφιος-Επιφάνια (ΡΙΤΣΟΥ/ΣΕΦΕΡΗ) (1963)

ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ Γ. & ΘΥΜΗ Καίτη

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 01.- ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ, 1960 (8)



Les Eluard (Paul ÈLUARD) / Επιτάφιος (ΡΙΤΣΟΣ)(2000)

ΒΕΝΕΤΣΑΝΟΥ Ν. & ΜΟΥΖΑΛΑ Έλενη

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 01.- ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ, 1960 (8)

Transcripció per a piano de Saradis KASARAS



Αρχιπέλαγος

ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ Γρηγόρης & ΛΙΝΤΑ Μάιρη & ΘΥΜΗ Καίτη & ΚΛΕΙΔΩΝΙΑΡΗΣ Αντώνης & βουζούκι= ΧΙΩΤΗΣ Μανώλης

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 02.- ΑΡΧΙΠΕΛΑΓΟΣ, 1959-1961 (13)



Πολιτεία Α' και Β'

ΚΑΖΑΝΤΖΙΔΗΣ Στέλιος & ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ Γρηγόρης & ΜΑΡΙΝΕΛΛΑ

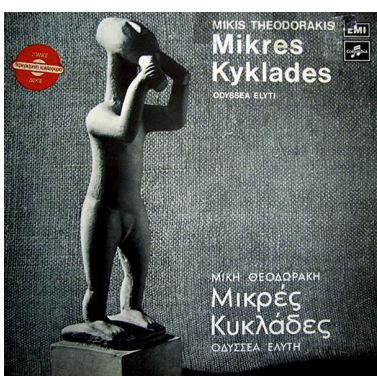
ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 03.- ΠΟΛΙΤΕΙΑ, 1960-1961 Α' (8)



Επιτάφιος-Επιφάνια (ΡΙΤΣΟΥ/ΣΕΦΕΡΗ) (1963)

ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ Γρηγόρης

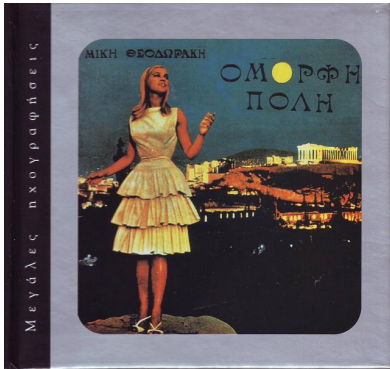
ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 04.- ΕΠΙΦΑΝΙΑ, 1960 (4)



Μικρές Κυκλάδες – Λιποτάκτες (1964)

ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΥ Ντόρα & ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Μίκης

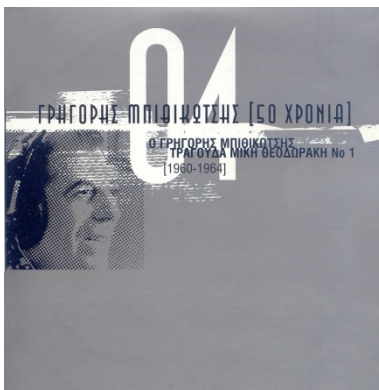
ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 05.- ΛΙΠΟΤΑΚΤΕΣ, 1952-1954 (4)



Ομορφη Πόλη (1962)

ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΥ Ντόρα & ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ Γρηγόρης και άλλοι

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 06.- ΟΜΟΡΦΗ ΠΟΛΗ, 1961-1962 (12)



ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ: 50 Χρόνια CD 4 (ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Ι) (2005)

ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ Γρηγόρης

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 07.- Η ΝΗΣΟΣ ΤΩΝ ΑΖΟΡΩΝ, 1960 (2)

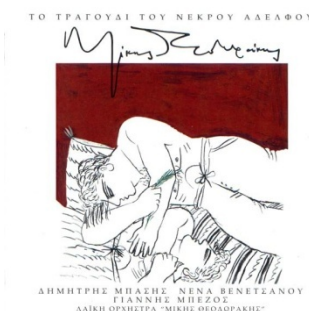
Aquest cicle de només dues cançons va ser enregistrat en un disc de 45' revolucions el 1961.



(diferents gravacions)



ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 08.- ΣΚΟΡΠΙΑ, 1961-1962 (12)



Τραγούδι του νεκρού αδελφού(2001)

ΒΕΝΕΤΣΑΝΟΥ Νένα & ΜΠΑΣΗΣ Δημήτρης ΜΠΕΖΟΣ Γιάννης & Λαϊκή Ορχ. Μ.Θεοδωρ.

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 09.- ΤΟ ΤΡΑΓ. ΤΟΥ ΝΕΚ. ΑΔΕΛΦΟΥ, 1960-61(9)

Primera gravació: octubre de 1962 amb G. Bithikotsis, Déspina Bebeli, Vera Sabitsianu i Cor (Studio Columbia)

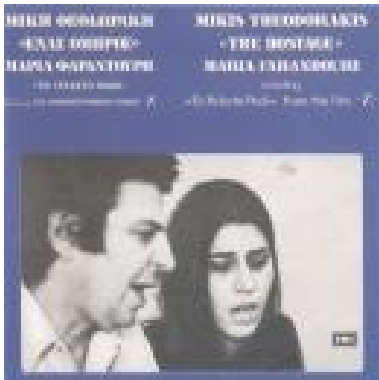


Το νησί της Αφροδίτης / Χρυσοπράσινο φύλλο (1966)

i d'altres enregistraments

ΜΠΙΘΙΚΩΤΗΣ & ΦΑΡΑΝΔΟΥΡΗ Μ.

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 10.- ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΣΕ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ
ΤΑΙΝΙΕΣ, 1960-1962 (11+2)



Ένας Όμηρος (Brendan BEHAN) (1972)

ΦΑΡΑΝΔΟΥΡΗ Μαρία

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 11.- ΕΝΑΣ ΟΜΗΡΟΣ, 1961 (15)



Η γειτονιά των αγγέλων (1963)

ΚΑΡΕΖΗ Τζένη & ΚΟΥΡΚΟΥΛΟΣ Νίκος & ΠΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ
Γιάννης & ΖΑΜΠΕΤΑΣ Γιώργος

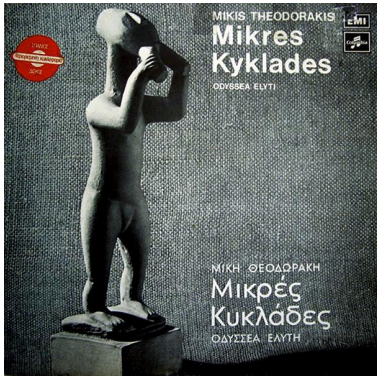
ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 12.- Η ΓΕΙΤΟΝΙΑ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ, 1963 (4)



(+ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ:) *Μαγική πόλη* (1963)

ΜΠΙΘΙΚΩΤΗΣ & ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΥ Ντόρα & ΧΡΗΣΤΑΚΗΣ
& ΔΕΝΑΡΔΟΥ Κλείω & ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ Έλσα

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 13.- ΜΑΓΙΚΗ ΠΟΛΗ, 1963 (7)



Μικρές Κυκλάδες - Λιποτάκτες (1964)

ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΥ Ντόρα & ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Μίκης

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 14.- ΜΙΚΡΕΣ ΚΥΚΛΑΔΕΣ, 1963 (7)



Μικρές Κυκλάδες του ΕΛΥΤΗ και άλλα 4 τραγούδια (1974)

ΜΠΙΡΜΠΙΛΗΣ Σούλα, ΚΑΤΣΑΡΟΣ Γ. (διευθ.), ΜΑΥΡΟΥΔΗΣ Ν. (κιθάρα)

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 14.- ΜΙΚΡΕΣ ΚΥΚΛΑΔΕΣ, 1963 (7)



Πολιτεία Α' και Β' (1976)

ΚΑΖΑΝΤΖΙΔΗΣ Στέλιος & ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ Γ. & ΜΑΡΙΝΕΛΛΑ

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 15.- ΠΟΛΙΤΕΙΑ Β', 1964 (6)

Primers enregistraments: octubre de 1960 i octubre de 1961



Diferents gravacions

ΦΑΡΑΝΔΟΥΡΗ Μαρία

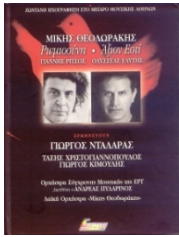
ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 16.- ΚΥΚΛΟΣ ΦΑΡΑΝΤΟΥΡΗ, 1964 (6)



Το Άξιον εστι (1964)

ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ Γρηγόρης & ΚΑΤΡΑΚΗΣ Μάνος & ΔΗΜΗΤΡΙΕΦ Θ., Μικρή Ορχήστρα Αθηνών, Διεύθυν. Μίκης ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 17.- ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ, 1960-1961 (5)



Ρωμιόσυνη / Το Άξιον Εστί (2006)

ΔΑΛΑΡΑΣ Γιώργος & ΧΡΙΣΤΟΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ Τάσης & ΚΙΜΟΥΛΗΣ Γιώργος

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 17.- ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ, 1960-1961 (5)

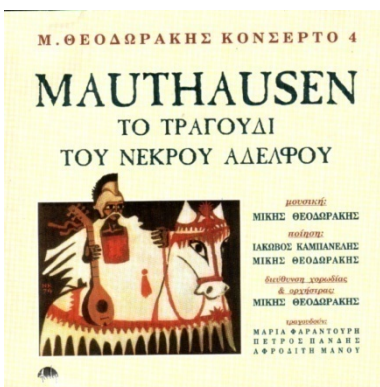


Της εξορίας (1976)

ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ Βασίλης

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 01.- ΣΩΤΗΡΗ ΠΕΤΡΟΥΛΑ, 1965 (1)

Cançó composta a Atenes el 1965. Va ser cantada pels assistents el dia dels funerals, el juliol de 1965. El primer enregistrament es va fer en aquest disc després de la caiguda de la Dictadura dels Coronels



Mauthausen - Το τραγούδι του νεκρού αδελφού (1965)

ΦΑΡΑΝΔΟΥΡΗ Μαρία

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 02.- Η ΜΠΑΛΑΝΤΑ ΤΟΥ ΜΑΟΥΤΧΑΟΥΖΕΝ, 1965 (4)



Ρωμιόσυνη (1966)

ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ Γρηγόρης

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 03.- ΡΩΜΙΟΣΥΝΗ, 1966 (9)



Ρωμιόσυνη/ Το Άξιον εστί (2006)

ΔΑΛΑΡΑΣ Γιώργος & ΧΡΙΣΤΟΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ Τάσης & ΚΙΜΟΥΛΗΣ Γιώργος

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 03.- ΡΩΜΙΟΣΥΝΗ, 1966 (9)



Γράμματα από τη Γερμανία (1975)

ΖΩΓΡΑΦΟΣ Γιώργος & ΘΩΜΟΠΟΥΛΟΣ Γιάννης & ΒΙΣΣΗ Άννα

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 04.- ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ, 1966 (13)

Prohibit per la censura, es va enregistrar amb totes les cançons nou anys després de la seva composició.



Θαλάσσινα φεγγάρια. 11 τραγούδια του Γκατσού (1967)

ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ Γρηγόρης

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 05.- ΘΑΛΑΣΣΙΝΑ ΦΕΓΓΑΡΙΑ, 1967 (6)



Romancero Gitano (απόδοση ΕΛΥΤΗ) και άλλα 4 τραγούδια (1977)

ΑΡΛΕΤΑ & ΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ Βασίλης (κιθάρα)

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 06.- ROMANCERO GITANO, III-IV 1967 (7)

Primers enregistraments:

1970, (París) Maria Faranduri (Polydor France)

1971, Maria Faranduri i John Williams, guitarra (CBS London)

1971, Maria Faranduri (Polydor)

1975, Maria Faranduri (Polygram)

ANNEX II. TRIA DE POETES I POEMES

Relació dels poetes i dels poemes triats per Theodorakis per a les primeres cançons:

BEHAN Brendan (μετ.: ΡΩΤΑΣ Β.). 15 cançons

A' 11.- ΕΝΑΣ ΟΜΗΡΟΣ, 1961 (15) ΦΑΡΑΝΔΟΥΡΗ, Μαρία	
Ήταν δεκαοχτώ Νοέμβρη	2:01
Το γελαστό παιδί	2:59
Άνοιξε το παράθυρο	4:41
Δεν έχει η Γή κι ο Κόσμος θέση	1:37
Τον Σεπτέμβριο θυμάμαι	2:56
Διαβάζεις στην Αγία Γραφή	3:49
Θα σου στείλω μάνα	1:35
Δεν έχει θέση η Γή (Τη μάνα σου μην την πετροβολάς)	2:48
Είμαι Άγγλος νιός και τυχερός	2:45
Θες να ζείς απ' τις γυναίκες	1:55
Θα σου δώσω ένα τόπι χρυσό	3:05
Λατρεύω το Σωτήρα μου	2:13
Δεν παίζει εδώ κανείς	3:27
Ποιός δεν μιλά για τη Λαμπρή	3:50
Της κόλασης καμπάνες	3:37

BOSTANZOGLU (BOST) Mendis. 4 cançons

A' 06.- ΟΜΟΡΦΗ ΠΟΛΗ, 1961-1962 (12)	
Σερενάτα	2:01
Μπουρνάτσι	ΝΤΟΥΖΟΣ Ανδρέας Δεν ηχογραφήθηκε
A' 07.- Η ΝΗΣΟΣ ΤΩΝ ΑΖΟΡΩΝ, 1960 (2) ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ Γρηγόρης	
Η νήσος των Αζορών	3:33
Η ρομβία	2:55

DASKALÓPULOS Akos

A' 06.- ΟΜΟΡΦΗ ΠΟΛΗ, 1961-1962 (12)	
Μέσα στα μαύρα σου μαλλιά	3:25
	ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ Γρηγόρης και Χορωδία

ELITIS Odiseas. 12 cançons

A' 02.- ΑΡΧΙΠΕΛΑΓΟΣ, 1959-1961 (13)	
Ανάμεσα Σύρο και Τζιά	3:38
	ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ, ΛΙΝΤΑ, ΘΥΜΗ, ΚΛΕΙΔΩΝΙΑΡΗΣ, ΧΙΩΤΗΣ
A' 14.- ΜΙΚΡΕΣ ΚΥΚΛΑΔΕΣ, 1963 (7)	ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΥ Ντόρα
Μαρίνα	4:18
Η μάγια	2:07
Το τριζόνι	4:08

Του μικρού βοριά	3:35
Τα Ελληνάκια	3:34
Τα 'δάτε, τα μάθατε	1:22
Ο κήπος έμπαινε στη θάλασσα	4:28

A' 17.- ΑΕΙΟΝ ΕΣΤΙ, 1960-1961 (5) ΝΤΑΛΛΑΡΑΣ Γιώργος

Ένα το χελιδόνι (Β. ΤΑ ΠΑΘΗ)	3:10
Με το λύχνο του άστρου (Β. ΤΑ ΠΑΘΗ)	3:05
Της δικαιοσύνης ήλιε νοητέ (Β. ΤΑ ΠΑΘΗ)	4:47
Της αγάπης αίματα (Β. ΤΑ ΠΑΘΗ)	4:20
Ανοίγω το στόμα μου (Β. ΤΑ ΠΑΘΗ)	5:25

GARCÍA LORCA Federico. 7 cançons

B' 06.- ROMANCERO GITANO, III-IV 1967 (7) ΑΡΛΕΤΑ & ΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ Βασίλης (κιθάρα)

Του ανέμου και της παινεμένης	3:23
Η Καλόγρια η τσιγγάνα	2:25
Η παντέρμη	5:23
Ο Αντόνιο Τορες Χερέντια στο δρόμο της Σεβίλιας	2:59
Ο θάνατος του Αντόνιο Τορες Χερέντια	3:07
Του πικραμένου	2:12
Χαμός από αγάπη	3:53

GATSOS Nikos. 16 cançons

A' 02.- ΑΡΧΙΠΕΛΑΓΟΣ, 1959-1961 (13)

Είχα φυτέψει μιά καρδιά	2:43	ΜΠΙΘΙΚ., ΛΙΝΤΑ, ΘΥΜΗ, ΚΛΕΙΔΩΝΙΑΡΗΣ, ΧΙΩΤΗΣ
Μυρτιά	3:42	ΜΠΙΘΙΚ., ΛΙΝΤΑ, ΘΥΜΗ, ΚΛΕΙΔΩΝΙΑΡΗΣ, ΧΙΩΤΗΣ
Σε πότισα ροδόσταμο	3:56	ΛΙΝΤΑ Μαίρη & Μπουζούκι= ΧΙΩΤΗΣ Μανώλης
Αν θυμηθείς τ' όνειρο μου (Παρίσι, 1957)	2:59	ΛΙΝΤΑ Μαίρη

A' 08.- ΣΚΟΡΠΙΑ, 1961-1962 (12)

Αν μ'αγαπάς, αγάπη μου	3:00	ΒΑΝΟΥ Τζένη
------------------------	------	-------------

A' 10.- ΤΡΑΓ. ΣΕ ΚΙΝ. ΤΑΙΝΙΕΣ, 1960-62

Ματωμένο φεγγάρι	2:04	ΦΑΡΑΝΤΟΥΡΗ Μαρία
------------------	------	------------------

A' 15.- ΠΟΛΙΤΕΙΑ Β', 1964 (6)

Στράτα τη στράτα	3:45	ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ Γρηγόρης
------------------	------	----------------------

A' 16.- ΚΥΚΛΟΣ ΦΑΡΑΝΤΟΥΡΗ, 1964 (6)

Τ' όνειρο καπνός	3:28	ΦΑΡΑΝΤΟΥΡΗ Μαρία
Στου κόσμου την ανηφοριά		
Το εκκρεμές		

B' 05.- ΘΑΛΑΣΣΙΝΑ ΦΕΓΓΑΡΙΑ, 1967 (6)

Αγάπη δίχως άκρη (Θ' αλλάξει το φεγγάρι)	4:37	ΜΟΣΧΟΛΙΟΥ Βίκυ
Φέρετε μου τη θάλασσα	2:53	ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ Γρηγόρης
Στο πανηγύρι των άστρων	3:30	ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ Γρηγόρης
Νύχτα δίχως άκρη	2:10	ΜΟΣΧΟΛΙΟΥ Βίκυ
Φεγγάρι μου θαλασσινό (Σήμερα βράδιασε νωρίς)	4:11	ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ Γρηγόρης
Θα ρίξω πέτρα στη ζωή	2:38	ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ Γρηγόρης

HITMET Nazim (versió de RITSOS)**A' 08.- ΣΚΟΡΠΙΑ, 1961-1962 (12)**

Χιονίζει		ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Μίκης
----------	--	------------------

KAMBANELIS Iákovos. 9 cançons**A' 12.- Η ΓΕΙΤΟΝΙΑ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ, 1963 (4)**

Στρώσε το στρώμα σου	5:47	ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Μίκης & Χορωδία
Το ψωμί είναι στο τραπέζι	3:30	ΠΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ Γιάννης & Χορωδία
Από το παράθυρο σου	5:31	ΚΑΡΕΖΗ Τζένη & ΚΟΥΡΚΟΥΛΟΣ Νίκος
Δόξα τω θεώ	3:24	ΠΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ Γιάννης

A' 13.- ΜΑΓΙΚΗ ΠΟΛΗ, 1963 (7)

Μαργαρίτα μαγιοπούλα	3:13	ΔΕΝΑΡΔΟΥ Κλείω
----------------------	------	----------------

B' 02.- Η ΜΠΑΛΑΝΤΑ ΤΟΥ ΜΑΟΥΤΧΑΟΥΖΕΝ, 1965 (4) ΦΑΡΑΝΔΟΥΡΗ Μαρία

'Ασμα Ασμάτων	5:28	
Ο Αντώνης	3:07	
Ο Δραπέτης	3:28	
Άμα τελειώσει ο πόλεμος	3:55	

KAKOGIANNIS Mikhalis**A' 10.- ΤΡΑΓ. ΣΕ ΚΙΝΗΜΑΤ. ΤΑΙΝΙΕΣ, 1960-1962 (11+2)**

Ο ήλιος κοίταξε τη γη	2:12	Γιώτα Λύδια, Νότης Περγιάλης
-----------------------	------	------------------------------

KATSARÓS Mikhalis. 2 cançons**A' 08.- ΣΚΟΡΠΙΑ, 1961-1962 (12)**

Ο Μίμης ο τσιγγάνος	2:29	ΧΑΤΖΗΣ Κώστας
---------------------	------	---------------

A' 13.- ΜΑΓΙΚΗ ΠΟΛΗ, 1963 (7)

Αυτούς που βλέπεις	2:42	ΚΑΖΑΝΤΖΙΔΗΣ Στέλιος & ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ Γρηγόρης
--------------------	------	--

KHRISTODULU Dimitris. 12 cançons

A' 02.- ΑΡΧΙΠΕΛΑΓΟΣ, 1959-1961 (13)

Θ' αφήσω τη μανούλα μου	3:14	ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ, ΛΙΝΤΑ, ΘΥΜΗ, ΚΛΕΙΔΩΝΙΑΡΗΣ, ΧΙΩΤΗΣ
Φεύγω μακριά πατρίδα μου	2:56	ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ, ΛΙΝΤΑ, ΘΥΜΗ, ΚΛΕΙΔΩΝΙΑΡΗΣ, ΧΙΩΤΗΣ

A' 03.- ΠΟΛΙΤΕΙΑ, 1960-1961 A' (8)

Καημός	4:36	ΚΑΖΑΝΤΖΙΔΗΣ Στέλιος & ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ & ΜΑΡΙΝΕΛΛΑ
Παραπόνο	4:14	ΚΑΖΑΝΤΖΙΔΗΣ Στέλιος & ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ & ΜΑΡΙΝΕΛΛΑ
Μετανάστης	3:59	ΚΑΖΑΝΤΖΙΔΗΣ Στέλιος & ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ & ΜΑΡΙΝΕΛΛΑ
Βράχο-βράχο	3:50	ΚΑΖΑΝΤΖΙΔΗΣ Στέλιος & ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ & ΜΑΡΙΝΕΛΛΑ

A' 06.- ΟΜΟΡΦΗ ΠΟΛΗ, 1961-1962 (12)

Όταν με δείτε να μιλώ	2:53	ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΥ Ντόρα
Εκείνος που μας χάθηκε	3:46	ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΥ Ντόρα
Θλιμμένη ματιά	4:10	ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΥ Ντόρα

A' 15.- ΠΟΛΙΤΕΙΑ Β', 1964 (6)

Γωνιά-γωνιά	3:29	ΚΑΖΑΝΤΖΙΔΗΣ Στέλιος & ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ Γρηγόρης
Βραδιάζει	3:32	ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ Γρηγόρης

A' 16.- ΚΥΚΛΟΣ ΦΑΡΑΝΤΟΥΡΗ, 1964 (6)

Κουράστηκα να σε κρατώ	3:14	
------------------------	------	--

ΚΟΚΚΙΝÓΡΥΛΟΣ Panos. 2 cançons

A' 02.- ΑΡΧΙΠΕΛΑΓΟΣ, 1959-1961 (13)

Ροδιά τετράκλωνη	4:38	ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ, ΛΙΝΤΑ, ΘΥΜΗ, ΚΛΕΙΔΩΝΙΑΡΗΣ, ΧΙΩΤΗΣ
------------------	------	---

A' 15.- ΠΟΛΙΤΕΙΑ Β', 1964 (6)

Είναι μακρύς ο δρόμος σου (Πολιτεία Β')	2:51	ΚΑΖΑΝΤΖΙΔΗΣ Στέλιος & ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ
--	------	--------------------------------------

ΚΟΛΟΚΟΤΡΟΝΙΣ Khristos. 3 cançons

A' 08.- ΣΚΟΡΠΙΑ, 1961-1962 (12)

Σε ποιό βουνό 2	3:11	Γλυκερία
Κάποιο πρωινό στον Πειραιά	3:12	ΓΑΒΑΛΑΣ Πάνος
Στο έρημο λιμάνι	3:20	ΓΑΒΑΛΑΣ Πάνος

LADIS Fondas. 13 cançons

B' 04.- ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ, 1966 (13) ΖΩΓΡΑΦΟΣ Γιώργος & ΘΩΜΟΠΟΥΛΟΣ
Γιάννης & ΒΙΣΣΗ Άννα

Γεια σου μάνα, γεια σου Στράτο	2:57
Κίνησε ο Μάης για να 'ρθει	2:51
Χτες τ' απόγευμα στο Άαχεν	2:52
Σου 'στειλα	2:21
Ο Μήτσος απ' τα Φάρσαλα	2:12
Μια ξανθιά απ' το Βισμπάντεν	2:21
Στο καφενείο "Ελληνικόν"	1:56
Έστειλα στο Κόμμα	2:05
Ένα δάσος κλάρες	2:34
Χτες στο Βίλλεμ Στράσε	2:37
Βγήκε η ζωή μας στο σφυρί	4:04
Έλληνες, Τούρκοι κι Ιταλοί	2:35
Εμείς οι Έλληνες εργάτες (Προς τ' υπουργείο Εργασίας)	2:30

LIVADITIS Tasos. 6 cançons

A' 03.- ΠΟΛΙΤΕΙΑ, 1960-1961 A' (8)

Μάνα μου και Παναγιά	3:37	ΚΑΖΑΝΤΖΙΔΗΣ & ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ & ΜΑΡΙΝΕΛΛΑ
Σαββατόβραδο	4:59	ΚΑΖΑΝΤΖΙΔΗΣ & ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ & ΜΑΡΙΝΕΛΛΑ
Έχω μιιά αγάπη	3:27	ΚΑΖΑΝΤΖΙΔΗΣ & ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ & ΜΑΡΙΝΕΛΛΑ
Δραπετσώνα	3:42	ΚΑΖΑΝΤΖΙΔΗΣ & ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ & ΜΑΡΙΝΕΛΛΑ

A' 10.- ΤΡΑΓ. ΣΕ ΚΙΝΗ. ΤΑΙΝΙΕΣ, 1960-1962 (11+2)

Βρέχει στη φτωχογειτονιά (1960, ΣΥΝΟΙΚΙΑ...)	4:04	ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ
--	------	-------------

A' 16.- ΚΥΚΛΟΣ ΦΑΡΑΝΤΟΥΡΗ, 1964 (6)

Πήρα τους δρόμους τ' ουρανού	2:46
------------------------------	------

MALENIS Leonidas. 2 cançons

A' 10.- ΤΡΑΓ. ΣΕ ΚΙΝΗΜΑΤ. ΤΑΙΝΙΕΣ, 1960-1962 (11+2)

Χελιδονάκι	2:54	ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ Γρηγόρης
Χρυσοπράσινο φύλλο	3:01	ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ Γρηγόρης

PAPAKIRIAKIS Iorgos

Α' 08.- ΣΚΟΡΠΙΑ, 1961-1962 (12)

Μη με ρωτάς 3:21 ΒΑΝΟΥ Τζένη

PERGIALIS Notis

Α' 13.- ΜΑΓΙΚΗ ΠΟΛΗ, 1963 (7)

Τι να την κάνω τη χαρά 3:39 ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ Γρηγόρης & ΧΡΗΣΤΑΚΗ

PERNARIS Andis

Α' 10.- ΤΡΑΓ. ΣΕ ΚΙΝΗΜΑΤ. ΤΑΙΝΙΕΣ, 1960-1962 (11+2)

Ύμνος της Εθνοφρουράς 3:36 ΧΟΡΩΔΙΑ

RITSOS Iannis. 17 cançons

Α' 01.- ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ, 1960 (8)

ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ Γρηγόρης & ΘΥΜΗ Καίτη

Που πέταξε τ' αγόρι μου (χασάπικο)	3:18
Χείλι μου μοσκομυριστό (χασάπικο)	3:13
Μέρα μαγιού μου μίσεψες (ζεϊμπέκικο)	3:22
Βασίλεψες αστέρι μου (ζεϊμπέκικο)	3:10
Ήσουν καλός (χασαποσέρβικο)	3:02
Στο παραθύρι στεκόσουν (νησιώτικη καντάδα)	3:41
Να 'χα τ' αθάνατο νερό	3:24
Γλυκέ μου, εσύ δε χάθηκες	3:24

Β' 03.- ΡΩΜΙΟΣΥΝΗ, 1966 (9)

ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ Γρηγόρης

Αυτά τα δέντρα	2:09
Όλοι διψάνε	3:49
Όταν σφίγγουν το χέρι	2:20
Τόσα χρόνια	4:27
Μπήκαν στα σίδερα	2:56
Δέντρο στο δέντρο	2:28
Ποιός να το πει	3:15
Θα σημάνουν οι καμπάνες	4:28
Τραβήξανε ψηλά	4:07

SEFERIS Iorgos. 4 cançons

Α' 04.- ΕΠΙΦΑΝΙΑ, 1960 (4)

Άρνηση	3:25	ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ Γρηγόρης
Κράτησα τη ζωή μου	2:23	
Ανθη της πέτρας	3:00	
Μέσα στις θαλάσσινες σπηλιές	2:03	

STAVROS Geràsimos

Α' 16.- ΚΥΚΛΟΣ ΦΑΡΑΝΤΟΥΡΗ, 1964 (6)

Ο ίσκιος έπεσε βαρύς

THALASSINÓS Errikos. 10 cançons

Α' 06.- ΟΜΟΡΦΗ ΠΟΛΗ, 1961-1962 (12)

Το τραγούδι του σπιτιού	1:42	Χορωδία
Το τραγούδι της ξενιτιάς (Φεγγάρι, μάγια μού' κανες)	3:31	ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ και Χορωδία
Νανούρισμα	2:26	ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΥ Ντόρα
Το τραγούδι του γάμου	1:49	ΚΑΛΟΥΤΑ Άννα και Μαρία
Του Χάρου	2:34	ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ Γρηγόρης και Χορωδία
Το τραγούδι της δουλειάς	3:11	ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΥ & ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ και άλλοι

Α' 08.- ΣΚΟΡΠΙΑ, 1961-1962 (12)

Είν'ο καημός μου ένα πουλί	3:19	ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ Γρηγόρης
Το κυνηγημένο πουλί	2:54	ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ Γρηγόρης

Α' 10.- ΤΡΑΓ. ΣΕ ΚΙΝΗΜΑΤ. ΤΑΙΝΙΕΣ, 1960-1962 (11+2)

Ο ουρανός είναι κλειστός	3:32	Γλυκερία
Καράβι καλοτάξιδο	2:58	ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ Γρηγόρης

THEODORAKIS Iannis. 6 cançons

Α' 02.- ΑΡΧΙΠΕΛΑΓΟΣ, 1959-1961 (13)

Λειτουργία	3:32	ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ, ΛΙΝΤΑ, ΘΥΜΗ, ΚΛΕΙΔΩΝΙΑΡΗΣ, ΧΙΩΤΗΣ
------------	------	---

Α' 05.- ΛΙΠΟΤΑΚΤΕΣ, 1952-1954 (4)

Όμορφη Πόλη	3:37	ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Μίκης
Δακρυσμένα μάτια	2:42	ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Μίκης
Σκέπασε ατμός (Αυγή αφράτη)	2:56	ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Μίκης
Χάθηκα	2:51	ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Μίκης

Α' 10.- ΤΡΑΓ. ΣΕ ΚΙΝΗΜΑΤ. ΤΑΙΝΙΕΣ, 1960-1962 (11+2)

Αστέρι μου φεγγάρι μου (Φαίδρα)	2:49	ΜΕΡΚΟΥΡΗ Μελίνα
---------------------------------	------	-----------------

THEODORAKIS Mikis. 19 cançons

A' 02.- ΑΡΧΙΠΕΛΑΓΟΣ, 1959-1961 (13) ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ, ΛΙΝΤΑ, ΘΥΜΗ, ΚΛΕΙΔΩΝΙΑΡΗΣ, ΧΙΩΤΗΣ

Μαργαρίτα Μαργαρώ	3:15
Το παλικάρι	3:34
Απαγωγή	3:21
Πάμε βόλτα στά Χανιά	3:08

A' 08.- ΣΚΟΡΠΙΑ, 1961-1962 (12)

Δεληβοριά Δεληβοριά	2:58	ΛΙΝΤΑ Μάιση
---------------------	------	-------------

A' 09.- ΤΟ ΤΡΑΓ. ΤΟΥ ΝΕΚ. ΑΔΕΛΦΟΥ, 1960-1961 (9)

Απρίλης	3:00	ΜΠΑΣΗΣ Δημήτρης
Το όνειρο	5:50	ΜΠΑΣΗΣ Δημήτρης
Η αλυσίδα	5:42	ΜΠΑΣΗΣ Δημήτρης
Ένα δειλινό	3:52	ΜΠΑΣΗΣ Δημήτρης
Προδομένη αγάπη	4:31	ΒΕΝΕΤΣΑΝΟΥ, Νένα
Τον Παύλο και τον Νικολί	3:40	ΜΠΑΣΗΣ Δημήτρης
Στα περβόλια	3:49	ΜΠΑΣΗΣ Δημήτρης
Ενωθείτε (Δοξαστικό)	3:27	ΜΠΑΣΗΣ Δημήτρης

A' 10.- ΤΡΑΓ. ΣΕ ΚΙΝΗΜΑΤ. ΤΑΙΝΙΕΣ, 1960-1962 (11+2)

Μανούλα μου ο γιόκας σου	3:09	ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ Γρηγόρης
--------------------------	------	----------------------

A' 13.- ΜΑΓΙΚΗ ΠΟΛΗ, 1963 (7)

Ο καβαλάρης του ουρανού	2:32	ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ Γρηγόρης
Βάρκα στο γιαλό	2:32	ΔΕΝΑΡΔΟΥ Κλείω
Το φεγγάρι κάνει βόλτα	3:30	ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ Γρηγόρης
Πέντε στρατιώτες		

B' 01.- ΣΩΤΗΡΗ ΠΕΤΡΟΥΛΑ, 1965 (1)

Σωτήρη Πέτρουλα	4:54	ΠΑΠΑΚΟΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ Βασίλης
-----------------	------	--------------------------

VÀRNALIS Kostas. 2 cançons

A' 15.- ΠΟΛΙΤΕΙΑ Β', 1964 (6) ΚΑΖΑΝΤΖΙΔΗΣ Στέλιος & ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ Γρηγόρης

Οι μοιραίοι (Πολιτεία Β')	3:42
Η μπαλάντα του αντρίκου (Πολιτεία Β')	3:41

ANNEX III. TRIA DE POEMES

Relació dels poemes triats per Theodorakis per a les primeres cançons:

Αγάπη δίχως άκρη (Θ' αλλάξει το φεγγάρι)	ΓΚΑΤΣΟΣ Νίκος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 05.- ΘΑΛΑΣΣΙΝΑ ΦΕΓΓΑΡΙΑ, 1967 (6)
Άμα τελειώσει ο πόλεμος	ΚΑΜΠΙΑΝΕΛΗΣ Ιάκωβος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 02.- Η ΜΠΑΛΑΝΤΑ ΤΟΥ ΜΑΟΥΤΧΑΟΥΖΕΝ, 1965 (4)
Αν θυμηθείς τ' όνειρό μου	ΓΚΑΤΣΟΣ Νίκος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 02.- ΑΡΧΙΠΕΛΑΓΟΣ, 1959-1961 (13)
Αν μ' αγαπάς, αγάπη μου	ΓΚΑΤΣΟΣ Νίκος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 08.- ΣΚΟΡΠΙΑ, 1961-1962 (12)
Ανάμεσα Σύρο και Τζιά	ΕΛΥΤΗΣ Οδυσσέας	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 02.- ΑΡΧΙΠΕΛΑΓΟΣ, 1959-1961 (13)
Άνθη της πέτρας	ΣΕΦΕΡΗΣ, Γιώργος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 04.- ΕΠΙΦΑΝΙΑ, 1960 (4)
Ανοίγω το στόμα μου	ΕΛΥΤΗΣ Οδυσσέας	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 17.- ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ, 1960-1961 (5)
Άνοιξε το παράθυρο	ΒΕΗΑΝ Brendan	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 11.- ΕΝΑΣ ΟΜΗΡΟΣ, 1961 (15)
Απαγωγή	ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Μίκης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 02.- ΑΡΧΙΠΕΛΑΓΟΣ, 1959-1961 (13)
Από το παράθυρο σου	ΚΑΜΠΙΑΝΕΛΗΣ Ιάκωβος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 12.- Η ΓΕΙΤΟΝΙΑ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ, 1963 (4)
Απρίλης	ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Μίκης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 09.- ΤΟ ΤΡΑΓ. ΤΟΥ ΝΕΚ. ΑΔΕΛΦΟΥ, 1960-1961 (9)
Άρνηση	ΣΕΦΕΡΗΣ, Γιώργος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 04.- ΕΠΙΦΑΝΙΑ, 1960 (4)
Ασμα Ασμάτων	ΚΑΜΠΙΑΝΕΛΗΣ Ιάκωβος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 02.- Η ΜΠΑΛΑΝΤΑ ΤΟΥ ΜΑΟΥΤΧΑΟΥΖΕΝ, 1965 (4)
Αστέρι Μου Φεγγάρι Μου (Φαίδρα)	ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Γιάννης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 10.- ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΣΕ ΚΙΝ. ΤΑΙΝΙΕΣ, 1960-1962 (11+2)
Αυτά Τα Δέντρα	ΡΙΤΣΟΣ Γιάννης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 03.- ΡΩΜΙΟΣΥΝΗ, 1966 (9)
Αυτούς που βλέπεις	ΚΑΤΣΑΡΟΣ Μιχάλης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 13.- ΜΑΓΙΚΗ ΠΟΛΗ, 1963 (7)
Βάρκα στο γιαλό	ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Μίκης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 13.- ΜΑΓΙΚΗ ΠΟΛΗ, 1963 (7)
Βασίλειψες Αστέρι Μου	ΡΙΤΣΟΣ Γιάννης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 01.- ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ, 1960 (8)
Βγήκε η ζωή μας στο σφυρί	ΛΑΔΗΣ Φώντας	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 04.- ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ, 1966 (13)
Βραδιάζει	ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ Δημήτρης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 15.- ΠΟΛΙΤΕΙΑ Β', 1964 (6)
Βράχο-βράχο	ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ Δημήτρης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 03.- ΠΟΛΙΤΕΙΑ, 1960-1961 Α' (8)

Βρέχει στη φτωχογειτονιά	ΛΕΙΒΑΔΙΤΗΣ Τάσος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 10.- ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΣΕ ΚΙΝ. ΤΑΙΝΙΕΣ, 1960-1962 (11+2)
Γεια σου μάνα, γεια σου Στράτο	ΛΑΔΗΣ Φώντας	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 04.- ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ, 1966 (13)
Γλυκέ Μου, Εσύ Δε Χάθηκες	ΡΙΤΣΟΣ Γιάννης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 01.- ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ, 1960 (8)
Γωνιά-γωνιά	ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ Δημήτρης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 15.- ΠΟΛΙΤΕΙΑ Β', 1964 (6)
Δακρυσμένα μάτια	ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Γιάννης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 05.- ΛΙΠΟΤΑΚΤΕΣ, 1952-1954 (4)
Δεληβοριά Δεληβοριά	ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Μίκης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 08.- ΣΚΟΡΠΙΑ, 1961-1962 (12)
Δεν έχει η Γή κι ο Κόσμος θέση	ΒΕΗΑΝ Brendan	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 11.- ΕΝΑΣ ΟΜΗΡΟΣ, 1961 (15)
Δεν έχει θέση η Γή (Τη μάνα σου...)	ΒΕΗΑΝ Brendan	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 11.- ΕΝΑΣ ΟΜΗΡΟΣ, 1961 (15)
Δεν παίρνει εδώ κανείς Δέντρο στο δέντρο	ΒΕΗΑΝ Brendan ΡΙΤΣΟΣ Γιάννης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 11.- ΕΝΑΣ ΟΜΗΡΟΣ, 1961 (15) ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 03.- ΡΩΜΙΟΣΥΝΗ, 1966 (9)
Διαβάζεις στην Αγία Γραφή	ΒΕΗΑΝ Brendan	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 11.- ΕΝΑΣ ΟΜΗΡΟΣ, 1961 (15)
Δόξα τω θεώ	ΚΑΜΠΙΑΝΕΛΗΣ Ιάκωβος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 12.- Η ΓΕΙΤΟΝΙΑ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ, 1963 (4)
Δραπετσώνα	ΛΕΙΒΑΔΙΤΗΣ Τάσος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 03.- ΠΟΛΙΤΕΙΑ, 1960-1961 Α' (8)
Είμαι Άγγλος νιός και τυχερός	ΒΕΗΑΝ Brendan	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 11.- ΕΝΑΣ ΟΜΗΡΟΣ, 1961 (15)
Είν'ο καημός μου ένα πουλί	ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΣ Ερρίκος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 08.- ΣΚΟΡΠΙΑ, 1961-1962 (12)
Είναι μακρύς ο δρόμος σου	ΚΟΚΚΙΝΟΠΟΥΛΟΣ Πάνος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 15.- ΠΟΛΙΤΕΙΑ Β', 1964 (6)
Είχα φυτέψει μιά καρδιά	ΓΚΑΤΣΟΣ Νίκος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 02.- ΑΡΧΙΠΕΛΑΓΟΣ, 1959-1961 (13)
Εκείνος που μας χάθηκε	ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ Δημήτρης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 06.- ΟΜΟΡΦΗ ΠΟΛΗ, 1961- 1962 (12)
Έλληνες, Τούρκοι κι Ιταλοί	ΛΑΔΗΣ Φώντας	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 04.- ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ, 1966 (13)
Εμείς οι Έλληνες εργάτες.	ΛΑΔΗΣ Φώντας	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 04.- ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ, 1966 (13)

Ένα δάσος κλάρες	ΛΑΔΗΣ Φώντας	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 04.- ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ, 1966 (13)
Ένα δειλινό	ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Μίκης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 09.- ΤΟ ΤΡΑΓ. ΤΟΥ ΝΕΚ. ΑΔΕΛΦΟΥ, 1960-1961 (9)
Ένα το χελιδόνι	ΕΛΥΤΗΣ Οδυσσέας	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 17.- ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ, 1960-1961 (5)
Ενωθείτε (Δοξαστικό)	ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Μίκης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 09.- ΤΟ ΤΡΑΓ. ΤΟΥ ΝΕΚ. ΑΔΕΛΦΟΥ, 1960-1961 (9)
Έστειλα στο Κόμμα	ΛΑΔΗΣ Φώντας	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 04.- ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ, 1966 (13)
Έχω μιιά αγάπη	ΛΕΙΒΑΔΙΤΗΣ Τάσος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 03.- ΠΟΛΙΤΕΙΑ, 1960-1961 Α' (8)
Η αγάπη είναι φωτιά	ΖΙΩΓΑ Ελένη	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 08.- ΣΚΟΡΠΙΑ, 1961-1962 (12)
Η αλυσίδα	ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Μίκης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 09.- ΤΟ ΤΡΑΓ. ΤΟΥ ΝΕΚ. ΑΔΕΛΦΟΥ, 1960-1961 (9)
Η Καλόγρια η τσιγγάνα	GARCÍA LORCA F.	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 06.- ROMANCERO GITANO, III-IV 1967 (7)
Η μάγια	ΕΛΥΤΗΣ Οδυσσέας	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 14.- ΜΙΚΡΕΣ ΚΥΚΛΑΔΕΣ, 1963 (7)
Η μπαλάντα του αντρίκου	ΒΑΡΝΑΛΗΣ Κώστας	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 15.- ΠΟΛΙΤΕΙΑ Β', 1964 (6)
Η νήσος των Αζορών	ΜΠΟΣΤΑΝΤΖΟΓΛΟΥ Μέντης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 07.- Η ΝΗΣΟΣ ΤΩΝ ΑΖΟΡΩΝ, 1960 (2)
Η παντέρμη	GARCÍA LORCA F.	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 06.- ROMANCERO GITANO, III-IV 1967 (7)
Η ρομβία	ΜΠΟΣΤΑΝΤΖΟΓΛΟΥ Μέντης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 07.- Η ΝΗΣΟΣ ΤΩΝ ΑΖΟΡΩΝ, 1960 (2)
Ήσουν Καλός	ΡΙΤΣΟΣ Γιάννης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 01.- ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ, 1960 (8)
Ήταν δεκαοχτώ Νοέμβρη	ΒΕΗΑΝ Brendan	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 11.- ΕΝΑΣ ΟΜΗΡΟΣ, 1961 (15)
Θ' αφήσω τη μανούλα μου	ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ Δημήτρης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 02.- ΑΡΧΙΠΕΛΑΓΟΣ, 1959-1961 (13)
Θα ρίξω πέτρα στη Ζωή	ΓΚΑΤΣΟΣ Νίκος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 05.- ΘΑΛΑΣΣΙΝΑ ΦΕΓΓΑΡΙΑ, 1967 (6)
Θα σημάνουν οι καμπάνες	ΡΙΤΣΟΣ Γιάννης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 03.- ΡΩΜΙΟΣΥΝΗ, 1966 (9)
Θα σου δώσω ένα τόπι χρυσό	ΒΕΗΑΝ Brendan	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 11.- ΕΝΑΣ ΟΜΗΡΟΣ, 1961 (15)
Θα σου στείλω μάνα	ΒΕΗΑΝ Brendan	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 11.- ΕΝΑΣ ΟΜΗΡΟΣ, 1961 (15)
Θες να ζείς απ' τις γυναίκες	ΒΕΗΑΝ Brendan	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 11.- ΕΝΑΣ ΟΜΗΡΟΣ, 1961 (15)

Θλιμμένη ματιά	ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ Δημήτρης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 06.- ΟΜΟΡΦΗ ΠΟΛΗ, 1961-1962 (12)
Καημός	ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ Δημήτρης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 03.- ΠΟΛΙΤΕΙΑ, 1960-1961 Α' (8)
Κάποιο πρωινό στον Πειραιά	ΚΟΛΟΚΟΤΡΩΝΗΣ Χρήστος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 08.- ΣΚΟΡΠΙΑ, 1961-1962 (12)
Καράβι καλοτάξιδο	ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΣ Ερρίκος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 10.- ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΣΕ ΚΙΝ. ΤΑΙΝΙΕΣ, 1960-1962 (11+2)
Κίνησε ο Μάης για να 'ρθει	ΛΑΔΗΣ Φώντας	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 04.- ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ, 1966 (13)
Κοιμήσου αγγελούδι μου (Νανούρισμα)	ΒΙΡΒΟΣ Κώστας	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 09.- ΤΟ ΤΡΑΓ. ΤΟΥ ΝΕΚ. ΑΔΕΛΦΟΥ, 1960-1961 (9)
Κουράστηκα να σε κρατώ	ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ Δημήτρης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 16.- ΚΥΚΛΟΣ ΦΑΡΑΝΤΟΥΡΗ, 1964 (6)
Κράτησα τη ζωή μου	ΣΕΦΕΡΗΣ, Γιώργος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 04.- ΕΠΙΦΑΝΙΑ, 1960 (4)
Λατρεύω το Σωτήρα μου Λειτουργία	ΒΕΗΑΝ Brendan ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Γιάννης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 11.- ΕΝΑΣ ΟΜΗΡΟΣ, 1961 (15) ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 02.- ΑΡΧΙΠΕΛΑΓΟΣ, 1959-1961 (13)
Μάνα	ΒΙΡΒΟΣ Κώστας	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 10.- ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΣΕ ΚΙΝ. ΤΑΙΝΙΕΣ, 1960-1962 (11+2)
Μάνα μου και Παναγιά	ΛΕΙΒΑΔΙΤΗΣ Τάσος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 03.- ΠΟΛΙΤΕΙΑ, 1960-1961 Α' (8)
Μανούλα μου ο γιόκας σου	ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Μίκης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 10.- ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΣΕ ΚΙΝ. ΤΑΙΝΙΕΣ, 1960-1962 (11+2)
Μαργαρίτα μαγιοπούλα	ΚΑΜΠΙΑΝΕΛΗΣ Ιάκωβος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 13.- ΜΑΓΙΚΗ ΠΟΛΗ, 1963 (7)
Μαργαρίτα Μαργαρώ	ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Μίκης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 02.- ΑΡΧΙΠΕΛΑΓΟΣ, 1959-1961 (13)
Μαρίνα	ΕΛΥΤΗΣ Οδυσσέας	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 14.- ΜΙΚΡΕΣ ΚΥΚΛΑΔΕΣ, 1963 (7)
Ματωμένο φεγγάρι	ΓΚΑΤΣΟΣ Νίκος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 10.- ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΣΕ ΚΙΝ. ΤΑΙΝΙΕΣ, 1960-1962 (11+2)
Με το λύχνο του άστρου	ΕΛΥΤΗΣ Οδυσσέας	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 17.- ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ, 1960-1961 (5)
Μελαχρινή μου κοπελιά	ΒΙΡΒΟΣ Κώστας	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 08.- ΣΚΟΡΠΙΑ, 1961-1962 (12)
Μέρα Μαγιού Μου Μίσεψες	ΡΙΤΣΟΣ Γιάννης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 01.- ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ, 1960 (8)
Μέσα στα μαύρα σου μαλλιά	ΔΑΣΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ Άκος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 06.- ΟΜΟΡΦΗ ΠΟΛΗ, 1961-1962 (12)

Μέσα στις θαλάσσινες σπηλιές	ΣΕΦΕΡΗΣ, Γιώργος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 04.- ΕΠΙΦΑΝΙΑ, 1960 (4)
Μετανάστης	ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ Δημήτρης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 03.- ΠΟΛΙΤΕΙΑ, 1960-1961 Α' (8)
Μη με ρωτάς	ΠΑΠΑΚΥΡΙΑΚΗΣ Γιώργος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 08.- ΣΚΟΡΠΙΑ, 1961-1962 (12)
Μια ξανθιά απ' το Βισμπάντεν	ΛΑΔΗΣ Φώντας	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 04.- ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ, 1966 (13)
Μπήκαν στα σίδερα	ΡΙΤΣΟΣ Γιάννης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 03.- ΡΩΜΙΟΣΥΝΗ, 1966 (9)
Μπουρνάζι	ΜΠΟΣΤΑΝΤΖΟΓΛΟΥ Μέντης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 06.- ΟΜΟΡΦΗ ΠΟΛΗ, 1961-1962 (12)
Μυρτιά	ΓΚΑΤΣΟΣ Νίκος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 02.- ΑΡΧΙΠΕΛΑΓΟΣ, 1959-1961 (13)
Να ' Χα Τ' Αθάνατο Νερό	ΡΙΤΣΟΣ Γιάννης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 01.- ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ, 1960 (8)
Νανούρισμα	ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΣ Ερρίκος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 06.- ΟΜΟΡΦΗ ΠΟΛΗ, 1961-1962 (12)
Νύχτα δίχως άκρη	ΓΚΑΤΣΟΣ Νίκος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 05.- ΘΑΛΑΣΣΙΝΑ ΦΕΓΓΑΡΙΑ, 1967 (6)
Ο Αντ. Τορες Χ. στο δρόμο της Σεβίλιας	GARCÍA LORCA F.	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 06.- ROMANCERO GITANO, III-IV 1967 (7)
Ο Αντώνης	ΚΑΜΠΙΑΝΕΛΗΣ Ιάκωβος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 02.- Η ΜΠΑΛΑΝΤΑ ΤΟΥ ΜΑΟΥΤΧΑΟΥΖΕΝ, 1965 (4)
Ο Δραπέτης	ΚΑΜΠΙΑΝΕΛΗΣ Ιάκωβος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 02.- Η ΜΠΑΛΑΝΤΑ ΤΟΥ ΜΑΟΥΤΧΑΟΥΖΕΝ, 1965 (4)
Ο ήλιος κοίταξε τη γη	ΚΑΚΟΓΙΑΝΝΗΣ Μιχάλης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 10.- ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΣΕ ΚΙΝ. ΤΑΙΝΙΕΣ, 1960-1962 (11+2)
Ο θάνατος του Αντόνιο Τορες Χερέντια	GARCÍA LORCA F.	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 06.- ROMANCERO GITANO, III-IV 1967 (7)
Ο ίσκιος έπεσε βαρύς	ΣΤΑΥΡΟΣ Γεράσιμος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 16.- ΚΥΚΛΟΣ ΦΑΡΑΝΤΟΥΡΗ, 1964 (6)
Ο καρβαλάρης του ουρανού	ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Μίκης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 13.- ΜΑΓΙΚΗ ΠΟΛΗ, 1963 (7)
Ο κήπος έμπαινε στη θάλασσα	ΕΛΥΤΗΣ Οδυσσέας	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 14.- ΜΙΚΡΕΣ ΚΥΚΛΑΔΕΣ, 1963 (7)
Ο Μήτσος απ' τα Φάρσαλα	ΛΑΔΗΣ Φώντας	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 04.- ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ, 1966 (13)
Ο Μίμης ο τσιγγάνος	ΚΑΤΣΑΡΟΣ Μιχάλης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 08.- ΣΚΟΡΠΙΑ, 1961-1962 (12)

Ο ουρανός είναι κλειστός	ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΣ Ερρίκος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 10.- ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΣΕ ΚΙΝ. ΤΑΙΝΙΕΣ, 1960-1962 (11+2)
Οι μοιραίοι	ΒΑΡΝΑΛΗΣ Κώστας	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 15.- ΠΟΛΙΤΕΙΑ Β', 1964 (6)
Όλοι Διψάνε	ΡΙΤΣΟΣ Γιάννης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 03.- ΡΩΜΙΟΣΥΝΗ, 1966 (9)
Όμορφη Πόλη	ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Γιάννης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 05.- ΛΙΠΟΤΑΚΤΕΣ, 1952-1954 (4)
Όταν με δείτε να μιλώ	ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ Δημήτρης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 06.- ΟΜΟΡΦΗ ΠΟΛΗ, 1961-1962 (12)
Όταν σφίγγουν το χέρι	ΡΙΤΣΟΣ Γιάννης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 03.- ΡΩΜΙΟΣΥΝΗ, 1966 (9)
Πάμε βόλτα στά Χανιά	ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Μίκης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 02.- ΑΡΧΙΠΕΛΑΓΟΣ, 1959-1961 (13)
Παραπόνο	ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ Δημήτρης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 03.- ΠΟΛΙΤΕΙΑ, 1960-1961 Α' (8)
Πέντε στρατιώτες	ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Μίκης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 13.- ΜΑΓΙΚΗ ΠΟΛΗ, 1963 (7)
Πήρα τους δρόμους τ'ουρανού	ΛΕΙΒΑΔΙΤΗΣ Τάσος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 16.- ΚΥΚΛΟΣ ΦΑΡΑΝΤΟΥΡΗ, 1964 (6)
Ποιός δεν μιλά για τη Λαμπρή	ΒΕΗΑΝ Brendan	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 11.- ΕΝΑΣ ΟΜΗΡΟΣ, 1961 (15)
Ποιός να το πει	ΡΙΤΣΟΣ Γιάννης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 03.- ΡΩΜΙΟΣΥΝΗ, 1966 (9)
Που πέταξε τ' αγόρι μου	ΡΙΤΣΟΣ Γιάννης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 01.- ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ, 1960 (8)
Προδομένη αγάπη	ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Μίκης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 09.- ΤΟ ΤΡΑΓ. ΤΟΥ ΝΕΚ. ΑΔΕΛΦΟΥ, 1960-1961 (9)
Ροδιά τετράκλωνη	ΚΟΚΚΙΝΟΠΟΥΛΟΣ Πάνος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 02.- ΑΡΧΙΠΕΛΑΓΟΣ, 1959-1961 (13)
Σαββατόβραδο	ΛΕΙΒΑΔΙΤΗΣ Τάσος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 03.- ΠΟΛΙΤΕΙΑ, 1960-1961 Α' (8)
Σε ποιό βουνό 2	ΚΟΛΟΚΟΤΡΩΝΗΣ Χρήστος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 08.- ΣΚΟΡΠΙΑ, 1961-1962 (12)
Σε πότισα ροδόσταμο	ΓΚΑΤΣΟΣ Νίκος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 02.- ΑΡΧΙΠΕΛΑΓΟΣ, 1959-1961 (13)
Σερενάτα	ΜΠΟΣΤΑΝΤΖΟΓΛΟΥ Μέντης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 06.- ΟΜΟΡΦΗ ΠΟΛΗ, 1961-1962 (12)
Σκέπασε ατμός (Αυγή αφράτη)	ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Γιάννης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 05.- ΛΙΠΟΤΑΚΤΕΣ, 1952-1954 (4)
Σου 'στειλα	ΛΑΔΗΣ Φώντας	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 04.- ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ, 1966 (13)

Στα περβόλια	ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Μίκης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 09.- ΤΟ ΤΡΑΓ. ΤΟΥ ΝΕΚ. ΑΔΕΛΦΟΥ, 1960-1961 (9)
Στο έρημο λιμάνι	ΚΟΛΟΚΟΤΡΩΝΗΣ Χρήστος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 08.- ΣΚΟΡΠΙΑ, 1961-1962 (12)
Στο καφενείο "Ελληνικόν"	ΛΑΔΗΣ Φώντας	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 04.- ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ, 1966 (13)
Στο πανηγύρι των άστρων	ΓΚΑΤΣΟΣ Νίκος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 05.- ΘΑΛΑΣΣΙΝΑ ΦΕΓΓΑΡΙΑ, 1967 (6)
Στο παραθύρι στεκόσουν	ΡΙΤΣΟΣ Γιάννης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 01.- ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ, 1960 (8)
Στου κόσμου την ανηφοριά	ΓΚΑΤΣΟΣ Νίκος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 16.- ΚΥΚΛΟΣ ΦΑΡΑΝΤΟΥΡΗ, 1964 (6)
Στράτα τη στράτα	ΓΚΑΤΣΟΣ Νίκος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 15.- ΠΟΛΙΤΕΙΑ Β', 1964 (6)
Στρώσε το στρώμα σου	ΚΑΜΠΙΑΝΕΛΗΣ Ιάκωβος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 12.- Η ΓΕΙΤΟΝΙΑ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ, 1963 (4)
Σωτήρη Πέτρουλα	ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Μίκης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 01.- ΣΩΤΗΡΗ ΠΕΤΡΟΥΛΑ, 1965 (1)
Τ' όνειρο κανός	ΓΚΑΤΣΟΣ Νίκος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 16.- ΚΥΚΛΟΣ ΦΑΡΑΝΤΟΥΡΗ, 1964 (6)
Τα 'δάτε, τα μάθατε	ΕΛΥΤΗΣ Οδυσσέας	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 14.- ΜΙΚΡΕΣ ΚΥΚΛΑΔΕΣ, 1963 (7)
Τα Ελληνάκια	ΕΛΥΤΗΣ Οδυσσέας	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 14.- ΜΙΚΡΕΣ ΚΥΚΛΑΔΕΣ, 1963 (7)
Της αγάπης αίματα	ΕΛΥΤΗΣ Οδυσσέας	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 17.- ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ, 1960-1961 (5)
Της δικαιοσύνης ήλιε νοητέ	ΕΛΥΤΗΣ Οδυσσέας	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 17.- ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ, 1960-1961 (5)
Της κόλασης καμπάνες	ΒΕΗΑΝ Brendan	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 11.- ΕΝΑΣ ΟΜΗΡΟΣ, 1961 (15)
Τι να την κάνω τη χαρά	ΠΕΡΓΙΑΛΗΣ Νότης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 13.- ΜΑΓΙΚΗ ΠΟΛΗ, 1963 (7)
Το γελαστό παιδί	ΒΕΗΑΝ Brendan	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 11.- ΕΝΑΣ ΟΜΗΡΟΣ, 1961 (15)
Το εκκρεμές	ΓΚΑΤΣΟΣ Νίκος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 16.- ΚΥΚΛΟΣ ΦΑΡΑΝΤΟΥΡΗ, 1964 (6)
Το κυνηγημένο πουλί	ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΣ Ερρίκος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 08.- ΣΚΟΡΠΙΑ, 1961-1962 (12)
Το όνειρο	ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Μίκης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 09.- ΤΟ ΤΡΑΓ. ΤΟΥ ΝΕΚ. ΑΔΕΛΦΟΥ, 1960-1961 (9)
Το παλικάρι	ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Μίκης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 02.- ΑΡΧΙΠΕΛΑΓΟΣ, 1959-1961 (13)
Το τραγούδι της δουλειάς	ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΣ Ερρίκος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 06.- ΟΜΟΡΦΗ ΠΟΛΗ, 1961- 1962 (12)

Το τραγούδι της ξενιτιάς (Φεγγάρι, μάγια...)	ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΣ Ερρίκος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 06.- ΟΜΟΡΦΗ ΠΟΛΗ, 1961-1962 (12)
Το τραγούδι του γάμου	ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΣ Ερρίκος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 06.- ΟΜΟΡΦΗ ΠΟΛΗ, 1961-1962 (12)
Το τραγούδι του σπιτιού	ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΣ Ερρίκος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 06.- ΟΜΟΡΦΗ ΠΟΛΗ, 1961-1962 (12)
Το τριζόνι	ΕΛΥΤΗΣ Οδυσσέας	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 14.- ΜΙΚΡΕΣ ΚΥΚΛΑΔΕΣ, 1963 (7)
Το φεγγάρι κάνει βόλτα	ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Μίκης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 13.- ΜΑΓΙΚΗ ΠΟΛΗ, 1963 (7)
Το ψωμί είναι στο τραπέζι	ΚΑΜΠΙΑΝΕΛΗΣ Ιάκωβος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 12.- Η ΓΕΙΤΟΝΙΑ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ, 1963 (4)
Τον Παύλο και τον Νικολιό	ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Μίκης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 09.- ΤΟ ΤΡΑΓ. ΤΟΥ ΝΕΚ. ΑΔΕΛΦΟΥ, 1960-1961 (9)
Τον Σεπτέμβριο θυμάμαι	BEHAN Brendan	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 11.- ΕΝΑΣ ΟΜΗΡΟΣ, 1961 (15)
Τόσα χρόνια	ΡΙΤΣΟΣ Γιάννης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 03.- ΡΩΜΙΟΣΥΝΗ, 1966 (9)
Του ανέμου και της παινεμένης	GARCÍA LORCA F.	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 06.- ROMANCERO GITANO, III-IV 1967 (7)
Του μικρού βοριά	ΕΛΥΤΗΣ Οδυσσέας	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 14.- ΜΙΚΡΕΣ ΚΥΚΛΑΔΕΣ, 1963 (7)
Του πικραμένου	GARCÍA LORCA F.	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 06.- ROMANCERO GITANO, III-IV 1967 (7)
Του Χάρου	ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΣ Ερρίκος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 06.- ΟΜΟΡΦΗ ΠΟΛΗ, 1961-1962 (12)
Τραβήξανε ψηλά	ΡΙΤΣΟΣ Γιάννης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 03.- ΡΩΜΙΟΣΥΝΗ, 1966 (9)
Ύμνος της Εθνοφρουράς	ΠΕΡΝΑΡΗΣ Άντης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 10.- ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΣΕ ΚΙΝ. ΤΑΙΝΙΕΣ, 1960-1962 (11+2)
Φεγγάρι μου θαλασσινό (Σήμερα βράδιασε...)	ΓΚΑΤΣΟΣ Νίκος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 05.- ΘΑΛΑΣΣΙΝΑ ΦΕΓΓΑΡΙΑ, 1967 (6)
Φέρτε μου τη θάλασσα	ΓΚΑΤΣΟΣ Νίκος	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 05.- ΘΑΛΑΣΣΙΝΑ ΦΕΓΓΑΡΙΑ, 1967 (6)
Φεύγω μακριά πατρίδα μου	ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ Δημήτρης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 02.- ΑΡΧΙΠΕΛΑΓΟΣ, 1959-1961 (13)
Χάθηκα	ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Γιάννης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 05.- ΛΙΠΟΤΑΚΤΕΣ, 1952-1954 (4)
Χαμός από αγάπη	GARCÍA LORCA F.	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 06.- ROMANCERO GITANO, III-IV 1967 (7)

Χείλι Μου Μοσκομυριστό	ΡΙΤΣΟΣ Γιάννης	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 01.- ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ, 1960 (8)
Χελιδονάκι	ΜΑΛΕΝΗΣ Λεωνίδα	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 10.- ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΣΕ ΚΙΝ. ΤΑΙΝΙΕΣ, 1960-1962 (11+2)
Χιονίζει	ΧΙΚΜΕΤ Ναζίμ	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 08.- ΣΚΟΡΠΙΑ, 1961-1962 (12)
Χρυσοπράσινο φύλλο	ΜΑΛΕΝΗΣ Λεωνίδα	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α'. 10.- ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΣΕ ΚΙΝ. ΤΑΙΝΙΕΣ, 1960-1962 (11+2)
Χτες στο Βίλλεμ Στράσε	ΛΑΔΗΣ Φώντας	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 04.- ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ, 1966 (13)
Χτες τ' απόγευμα στο Άαχεν	ΛΑΔΗΣ Φώντας	ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'. 04.- ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ, 1966 (13)

BIBLIOGRAFIA

- Dragumanos, Petros 2007 = Πέτρος Δραγουμάνος, *Κατάλογος ελληνικής δισκογραφίας 1950-2007*. Atenes: Ιδιωτική Έκδοση.
- Mitsakis, Kàrolos 1979 = Κάρολος Μητσάκης, *Νεοελληνική μουσική και ποίηση. Ανθολογία / Modern greek music and poetry. An Anthology*. Athens: Editions Grigoris. [Preface by Mikis Theodorakis].
- Theodorakis, Mikis 1997 = Μίκης Θεοδωράκης, *Μελοποιημένη Ποίηση. Α' ΤΟΜΟΣ: Τραγούδια*. Atenes: Ύψιλον.
- Theodorakis, Mikis 1998 = Μίκης Θεοδωράκης, *Μελοποιημένη Ποίηση. Β' ΤΟΜΟΣ: Συμφωνικά-Μετασυμφωνικά-Ορατόρια*. Atenes: Ύψιλον.
- Theodorakis, Mikis 1999 = Μίκης Θεοδωράκης, *Μελοποιημένη Ποίηση. Γ' ΤΟΜΟΣ: Λυρικές τραγωδίες*. Atenes: Ύψιλον.
- Petridis, Iannis i Kostas Zurgís 2004 = Γιάννης Πετρίδης & Κώστας Ζουργής, *Τα τραγούδια των Ελλήνων. 1500 τραγούδια από 1910 μέχρι τώρα*. Atenes: Εκδόσεις Ανατολικός.
- Wagner, Guy 2002 = Μίκης Θεοδωράκης. *Μια ζωή για την Ελλάδα. Βιογραφία*. Atenes: Εκδόσεις Τυπωθήτω.

INFOGRAFIA

<http://www.mikis-crete.gr/index.php> (última consulta: 25-1-2020)

Theo Angelopoulos i algunes afinitats electives. L'espai de la tragèdia grega¹

*Theo Angelopoulos and some elective similarities.
The space or the Greek tragedy*

Pere Alberó

Director acadèmic de l'Escola de Cinema de Barcelona

Ex-assistent de direcció de Theo Angelopoulos

Article rebut: 7 de desembre del 2019

Sol·licitud de revisió: 22 de gener del 2020

Article acceptat: 15 de febrer del 2020

Alberó, Pere. 2020. Theo Angelopoulos i algunes afinitats electives. L'espai de la tragèdia grega. *Aérides* 1, pàgs. 67-77.

Resum: El cineasta Theo Angelopoulos tracta determinats elements de les seves creacions cinematogràfiques relacionades amb la posada en escena —els grans plans generals, els grups corals, la suggestió d'un espai no visible— amb recursos procedents de la tragèdia grega antiga.

Paraules clau: tragèdia grega, cinema grec, espai escènic, Theo Angelopoulos.

Abstract: Filmmaker Theo Angelopoulos treats certain elements of his cinematic creations related to staging —large general shots, choral groups, the suggestion of an invisible space— with resources from ancient Greek tragedy.

Keywords: Greek tragedy, Greek cinema, stage space, Theo Angelopoulos.

La recepció de la tragèdia grega en el món contemporani s'ha vist determinada per tres aspectes tremendament negatius: en primer lloc, la ruptura a l'occident, a diferència de l'orient, d'una tradició en la qual poguessin perviure certes formes escèniques que en el seu temps va desenvolupar la tragèdia àtica. En segon lloc, la flàccida i idealitzada visió que d'ella van projectar el classicisme francès i el neo-classicisme alemany. I, finalment, que el seu àmbit d'estudi hagi recaigut, essencialment, en els departaments universitaris

¹ Aquest article es va publicar originalment com a Alberó (2013); ha estat traduït i revisat per l'autor per a la seva publicació a *Αέρηδες – La Torre dels Vents*. El cognom grec Αγγελόπουλος es transcriu, en català, Anguelópulos; excepcionalment, en el cas del cineasta al qual es dedica el present article, s'usa la forma amb la qual aquest s'ha donat a conèixer internacionalment, i emprada per l'autor.

de filologia clàssica. La conjunció d'aquests elements ha projectat una idea de la tragèdia que a penes ha aconseguit anar més enllà de la lletra escrita.

Aquesta perversió literària, curiosament, va en contra del mateix text literari. No és necessari fer una lectura molt perspicaç dels textos tràgics per a descobrir que no estaven concebuts per a ser llegits, sinó que en ells hi ha una saviesa escènica que estranyament trobarem en autors teatrals posteriors. Són textos concebuts amb la consciència absoluta que la seva finalitat era ser representats en un espai i amb unes condicions molt precises. Els mateixos autors havien participat com a actors, coreutes o directors del cor, així que dominaven tots els recursos perquè aquelles paraules es col·loquessin en funció de la seva futura posada en escena.

En els seus textos es troben clarament inscrits l'espai escènic i, més encara, aquell altre espai que, sense ser visible, haurà de tenir idèntica importància i participació en la representació. De tal manera que, entre moltes altres lectures, la tragèdia podria interpretar-se com el resultat de les tensions i la confrontació entre un espai escènic visible i un altre espai al marge de l'escena, invisible. Una dualitat que podria ser vista com una variació d'allò orgànic i allò aòrgic de Hölderlin, o l'apol·lini i dionisiac nietzscheà. La potenciació d'aquesta confrontació espacial va marginar la via que posteriorment assumiria el teatre occidental de convocar davant la mirada de l'espectador els diferents escenaris en els quals discorria l'acció.

L'acció de la tragèdia discorre, essencialment, en un espai únic. Això no s'hauria de veure com una falta de recursos o com un senyal d'un estat encara inicial en el desenvolupament escènic. Serveixi com a justificació que en dues de les peces conservades, les *Eumènides* d'Èsquil i l'*Àiax* de Sòfocles, es produeix un canvi d'escenari, per a entendre que aquest era un recurs factible, encara que cap dels tràgics perseverés per aquesta via, centrant els seus interessos escènics en una altra banda.

La perfecció del més meravellós d'aquests textos tràgics, l'*Antígona* de Sòfocles, radica en la capacitat del seu autor per a entrellaçar la més gran representació del conflicte humà, vinculant-la a la confrontació entre l'espai escènic i una diversitat d'espais circumdants que mai no seran mostrats a l'espectador. Aquest espai escènic es configura amb les primeres paraules pronunciades per Creont davant el palau reial de Tebes. Serà l'espai de l'edicte, de la raó política; el lloc on es manifesta el poder humà. Un espai d'una solidesa que es diria eterna, immutable, però que al llarg de l'obra es veurà assetjat, amenaçat i finalment destruït per la irrupció de les accions que arriben des d'aquells altres espais situats més enllà de l'escena. La primera investida arribarà des del lloc on roman insepult Polinices i on Antígona acudeix per a rebel·lar-se contra l'ordre de Creont. Un espai que, posteriorment, trobarà el seu contrapunt en la cova on és tancada Antígona. Així es configuraran els dos extrems d'aquesta inversió desencadenada des de l'espai escènic central, ja que en un d'ells els morts no són enterrats, mentre en l'altre s'enterra els vius. Un tercer espai serà el de Tirèsias, lloc de manifestació del misteri, en contraposició a l'espai central de la raó. I encara, al final de la peça, es farà referència a l'espai confortable

de la llar, fins on arribarà la conseqüència última de l'acte de Creont: Eurídice, la seva dona, se suïcida. L'espai escènic, amb Creont al mig, ha estat devastat per la percussió del tots aquells espais situats més enllà de l'escena.

Els set contra Tebes d'Èsquil ens proporciona un altre fantàstic exemple d'aquesta confrontació d'espais, encara que dins d'una estructura més simple i rígida. L'acció té lloc a l'interior de la ciutat protegida per les muralles; a l'altre extrem, fora d'escena, un exèrcit amenaça de destruir-la. Èsquil, autor d'imatges poderoses, centrarà tota la tensió dramàtica a fer «visible» en escena allò que mai arribarà a ser vist, multiplicant l'horror i l'angoixa del habitants de la ciutat i dels espectadors per la impossibilitat de veure allò que els/ens amenaça. Per a aquest objectiu potenciarà la violència rítmica i sonora de les paraules i recorrerà, constantment, a la figura de la sinestèsia («amb els ulls percebo l'estrèpit», *Set contra Tebes* 102) per a fer visible allò que només és audible i, a més, només ho serà per a les oïdes del cor que actuarà com a mitjà entre el fora d'escena i el públic, de la mateixa manera com ho farà el missatger portant a escena les novetats que tenen lloc més enllà de les muralles.

Així doncs, a la tragèdia, la concepció espacial no afecta únicament aspectes escènics, dramàtics o narratius, sinó que posa en joc una concepció ontològica de caràcter simbòlic² on es vinculen totes les forces que constitueixen l'ésser humà; aquelles que ell mateix desencadena com a animal polític i aquelles altres que, més enllà del seu control, l'excedeixen i el sobrepassen, i que intentarà conjugar des del seu espai i el seu temps limitat.

Al cinema d'Angelopoulos l'experiència de la tragèdia s'obre cap a molts àmbits. Prescindiré dels relacionats amb els personatges, els mites o el sentit tràgic que pot comportar la seva visió del món, per a centrar-me únicament en els aspectes que es deriven de la seva posada en escena. I, òbviament, el primer aspecte que crida l'atenció és la seva recurrència al pla-seqüència, amb una tendència cap a espais amplis, capturats en plans generals, on la figura humana és més determinant pel seu volum corporal que per la seva definició facial. En les seves coordenades espacials i temporals els plans-seqüència d'Angelopoulos transmeten una visió més global on l'espectador pot percebre el conjunt de tots els elements que intervenen en l'acció, quedant definit, encara que no de manera immutable, els límits entre el visible i el no visible. Una posada en escena on es manifesta, molt sovint, la voluntat de teatralitzar les situacions i on adquireix gran protagonisme aquesta figura tan pròpia de la tragèdia i amb tan difícil encaix en les arts escèniques occidentals com és el cor.

Hi ha una tendència, persistent al llarg de tota la seva filmografia, a posar en escena grups humans distribuïts sobre àmplies superfícies delimitades per un fons escenogràfic. Espais amplis, siguin interiors o exteriors, on les figures semblen col·locades sobre l'orquestra

² Entenc simbòlic en el seu sentit més original, és a dir, com la fusió de dos fragments prèviament separats i que en retrobar-se desencadenaran una revelació o un reconeixement (anagnòrisi).

d'un antic teatre grec. La voluntat coral, amb protagonistes col·lectius, era molt evident a totes les seves primeres pel·lícules fins a *Ο Μεγαλέξανδρος* (*Alexandre el Gran*, 1980). Aquesta, juntament amb *Ο θίασος* (*El viatge dels comedians*, 1975), és l'exemple més evident d'aquesta concepció coral. La diferenciació dels grups (Alexandre amb els seus bandolers, els habitants del poble amb el mestre, els presoners anglesos, l'exèrcit) i la posada en escena sobre uns espais summament ritualitzats on representar el conflicte (la plaça del poble serà el de major presència, però també l'escola, l'esplanada on s'assentarà l'exèrcit, la nau del temple de Súnion on són capturats els anglesos) acosta l'espectador cinematogràfic a una experiència molt propera al desplegament del cor tràgic sobre l'orquestra del teatre.

A les seves pel·lícules posteriors, malgrat desplaçar l'atenció cap a figures més individualitzades, no perdrà l'interès per aquests plans corals. El primer capítol de *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (*La mirada d'Ulisses*, 1995) rodat a Flórina, n'és un clar exemple: la munió de gent escampada per a la projecció del film al voltant del mercat; les diverses processons pels carrers de la ciutat; el xoc final entre el grup dels que porten paraigües i els que arriben amb les candeles enceses i, encara més endavant, els grups disseminats davant la muntanya esperant per travessar la frontera entre Albània i Grècia, ens permet valorar la voluntat antinaturalista que es manifesta, molt particularment, en les diverses morfologies que adopta al seu cinema la figura del cor. El mateix pla que tanca *Το μετέωρο βήμα του πελαργού* (*El pas suspès de la cigonya*, 1991) el cor pren la forma d'un grup d'homes amb impermeables grocs, pujant a uns enormes coturns per intentar restablir la comunicació perduda. Un pla on de manera força explícita podem veure el cor recuperar aquella antiga funció de portar a escena allò que era fora d'ella o dit amb les paraules del polític desaparegut en aquesta pel·lícula: «fer escoltar la música oculta darrere el soroll de la pluja».

Malgrat l'amplitud de l'espai escènic en els plans d'Angelopoulos, la seva definició i la delimitació entre el visible i l'invisible serà un dels aspectes fonamentals de la seva posada en escena. Una definició que afecta dues maneres complementàries de concebre l'espai: d'una banda, la més concreta i empírica que permet establir sobre el terreny el que es veurà i el que no es veurà, i sobre la qual tornaré més endavant; i, per una altra banda, una dimensió més filosòfica dels límits que l'acosta al conflicte sobre el qual em referia a l'*Antígona* i que al seu cinema apareixerà, sobretot, a partir de *Ταξίδι στα Κύθηρα* (*Viatge a Citera*, 1984). Amb aquest llargmetratge comença a prendre forma i força una idea que no abandonarà ja el seu cinema: la idea d'un «més enllà»; d'un espai, tal vegada una idea o una necessitat o una condemna que se situa més enllà de l'espai visible i que constantment gravitarà sobre aquest. Amb aquest llargmetratge s'introdueix en els personatges la consciència de no reconèixer el seu espai; o no reconèixer-se ells en aquest espai; o sentir-se incomplets com a habitants d'aquest espai i, conseqüentment, s'acabarà imposant la necessitat de ser fertilitzats o complementats (novament amb tot el seu sentit simbòlic) per

aquell altre espai que es troba *més enllà*, en el sentit que el mateix Angelopoulos introduïa amb la cita de Plató / Seferis que trobem al començament de *La mirada d'Ulisses*:³

I una ànima
si el que vol és conèixer-se
en una altra ànima
diferent ha de veure's.

Aquesta altra ànima és també aquell altre espai més enllà dels confins de l'escena que, tret d'un cop, mai es farà visible, ni penetrable al seu cinema, encara que serà per la seva presència que s'evitarà la paràlisi i l'extinció d'aquest espai d'aquí. Així doncs, la persistència d'Angelopoulos pel tema del viatge es concretarà en la necessitat dels seus personatges per confrontar-se amb el que és ontològicament divers a ells. Per a aquests personatges no hi haurà res més perniciosos que uns espais clausurats, amb la impossibilitat de circular entre ells; però, al mateix temps, en aquesta impossibilitat es troba també allò que els pot regenerar perquè manté viva la seva lluita i amb ella la possibilitat de superació. Una obstinació tràgica per superar unes barreres que, al mateix temps, impedeixen i donen força per emprendre una acció transcendent que els catapulti cap aquell espai del *més enllà*. No és d'estranyar, llavors, que aquests espais més enllà de l'escena mantinguin la dualitat de ser llocs de salvació i de condemna, a l'espera que la intervenció dels personatges determini el seu sentit.

L'aparició d'aquest altre espai comportarà la irrupció d'una de les figures més poderoses del cinema d'Angelopoulos: *la frontera*; i quan el seu pessimisme es vagi suavitzant a finals de la dècada dels vuitanta amb *Τοπίο στην ομίχλη* (*Paisatge en la boira*, 1988), començarà a sorgir lentament una altra figura complementària: *el pont*, que possibilitarà la connexió entre aquests dos espais. No obstant això, en el moment que Angelopoulos configura aquesta nova concepció del món a partir de *Viatge a Citera*, ho farà amb la consciència d'un món escindit i uns espais clausurats i impermeables. El vell exiliat d'aquesta pel·lícula entra en escena després d'un exili polític de vint anys, i l'abandona, perdent-se entre la boira al mig del mar, condemnat ara a un exili històric. El seu ingrés en l'escena només ha servit per a constatar que no té lloc en ella i que l'ha d'abandonar.

Paisatge en la boira tenia, originalment, una conclusió semblant. Al final del viatge els nens havien de travessar la frontera que els separava del seu pare, prenen una barca i s'endinsaven en una mena de llacuna Estígia, i aquí acabava la pel·lícula en mig de la foscor. Angelopoulos va modificar el final i va afegir dos plans que seran la primera i l'única visualització d'allò que es troba *més enllà* de l'escena. Els dos nens travessen la frontera de la foscor i amb aquesta acció penetren també en uns fotogrames trobats a les escombraries del mercat de Flórina, allà on dos llargmetratges després trobarem aquella munió d'espectadors mirant la pel·lícula anterior d'Angelopoulos. En aquells fotogrames només es veia la boira, però ara, que han aconseguit anar *més enllà* de l'escena, poden fer

³ Paraules de l'*Alcibiades* de Plató (133b) amb les quals inicia Seferis el seu poema «Argonautes», de *Mithistorima*; traducció de Carles Miralles (1980, 6).

un gest per dissipar la boira i fer aparèixer el que s'ocultava darrere d'ella i anar al seu encontre. La impermeabilitat de *Viatge a Citera* s'esquinçava i s'obria un pont entre aquests dos espais. Aquest serà el tema principal de la següent pel·lícula: *El pas suspès de la cigonya*. En ella trobem tres espais ben delimitats. Dos que configuren l'espai escènic: la ciutat dels habitants d'aquí i el poblat dels refugiats situat en una espècie de llimbs entre l'espai habitable i el més enllà; i el tercer serà aquest espai a l'altre costat de la frontera sobre el qual veurem, únicament, les seves portes d'entrada. Les connexions han fet fallida. En el primer pla de la pel·lícula, a la manera d'un pròleg, veurem com alguns dels pobladors de l'altre costat han sucumbit quan intentaven penetrar en l'escena. El segon pla ens serveix per a situar-nos espacialment: nosaltres estem en aquesta part de l'escena, en els límits hi ha un pont que travessa un riu, enmig del pont una frontera, a l'altre costat de la frontera alguna cosa que no sabem, però a la qual tampoc no podem accedir perquè una arma ens apunta. Sabrem que un riu separa tots dos espais i obliga que una boda se celebri amb la núvia en el nostre costat del riu i el nuvi en l'altre. Sabrem, també, que el polític que va renunciar a la política no pot habitar cap dels dos espais i resta en uns llimbs fins a la seva desaparició final; i també sabrem que uns homes de groc intenten recuperar una connexió perduda establint un pont que sobrepassi les fronteres. Pel material promocional de la pel·lícula encara podem saber una cosa més: s'havia rodat una escena, que Angelopoulos no va mantenir en el muntatge definitiu, on el periodista protagonista s'imaginava travessant nu el pont i així passant a l'altre costat de la frontera. Un exemple, molt interessant, per a entendre com el director es replantejava i dubtava sobre la manera de donar-li forma a aquest moment decisiu en el qual es pogués traspasar aquesta frontera entre l'espai visible i el no visible i fer d'aquest últim, consegüentment, una cosa visible. Un dilema que tornarem a trobar a *La mirada d'Ulisses* quan el protagonista aconseguia, al final del seu viatge, visualitzar les imatges de la pel·lícula que sorgien des de l'altre extrem del segle i ara, en la foscor de la sala de cinema, podia veure el material revelat. Aquesta pel·lícula que A. mira a l'últim pla de *La mirada d'Ulisses* també es va rodar i havia de mostrar-se com una altra epifania de l'altre costat, però, finalment es va descartar i la seva presència es limita al reflex que la seva llum projecta sobre la cara del protagonista. Però si en alguna pel·lícula podem veure reflectida la doble naturalesa que va anar desenvolupant aquest altre costat, és a *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* (*L'eternitat i un dia*, 1998). En ella tenim la imatge més contundent del costat sinistre que es troba en els marges de la nostra escena. Una imatge que té la potència de ser una icona representativa de l'Europa de començaments del segle XXI: el poeta protagonista i el nen refugiat han arribat a la frontera, al fons la tanca està poblada per unes fantasmagòriques figures infantils que semblen penjades i congelades en una absurda espera per vèncer aquest obstacle i accedir a l'escena. Però també en la part final de la pel·lícula es constatarà la necessitat d'accedir a un altre espai, més enllà del nostre món quotidià i confortable. El nen el farà embarcant per a arribar a l'altra riba de la mar o per arribar a l'altra mar, segons l'últim títol de la pel·lícula inacabada d'Angelopoulos.⁴ El poeta, també enfront de la mar, constatarà amb

⁴ La pel·lícula que estava rodant Angelopoulos quan va tenir l'accident mortal, portava com a títol *L'altre mar*. Una nova referència a la poesia de Seferis treta del mateix poema de *Mithistórima* que citava també al

uns versos de Celan⁵ el seu pas a l'altra riba, però amb una interessant variació: la seva naturalesa com a poeta, i per tant cercador de paraules justes, manifestarà aquest altre costat, no tant com un espai, sinó com un sentit, el sentit d'unes paraules perdudes que resorgeixen per a projectar una nova perspectiva, tal vegada rememoració d'aquelles altres paraules del polític dimissionari que es preguntava a *El pas suspès de la cigonya*: «amb quines paraules clau podríem donar vida a un nou somni col·lectiu?». Segurament el poeta de *L'eternitat i un dia* ja no pot creure en somnis col·lectius; però, com a mínim, pot salvar el seu passant a l'altra banda, que és la de la no resignació, la de fer un gest, una acció que agafi una paraula que ve de lluny i que ell traspassa com a testimoni cap al futur.

Existeix una altra figura que Angelopoulos, precisament per aquesta consciència de la delimitació dels espais, incorporarà també des de la tragèdia. Una figura, com en el cas del cor, incòmoda per a la tradició occidental: la del missatger. En la tragèdia, els missatgers tenen la funció de portar a escena el relat d'allò que va succeir fora d'ella i ho acostumen a fer amb llargs episodis explicatius; verí per a un cinema on impera la lògica que si alguna cosa es pot veure, sempre és millor que algú explicant-la.

El valor de la paraula o la reivindicació de l'oralitat com un factor distanciador adquireix protagonisme en les propostes estètiques brechtianes, i aquestes influenciaran, molt particularment, els cineastes del *Nou Cinema Alemany* i en general tots els nous cinemes sorgits entre els seixanta i els setanta. Angelopoulos, a través d'aquesta via sintonitzarà perfectament amb la funció dels missatgers de la tragèdia i la utilitzarà de manera puntual, però molt explícita al llarg de tota la seva filmografia. Són moments en què l'acció i el moviment semblen suspendre's perquè la paraula sigui posada en escena amb tota la seva contundència i tota la seva precisió per fer visible allò que no serà vist.

El viatge dels comedians estava estructurada per tres llargs monòlegs dits mirant a càmera, en els quals es relataven tres esdeveniments clau en la història grega del segle XX. A *La mirada d'Ulisses* el protagonista explicarà, pujat en la plataforma d'un tren, el moment en què va prendre consciència de la seva ceguesa en descobrir una escultura a Delos. A *Τριλογία: Το λιβάδι που δακρύζει* (Eleni, 2004) segurament en l'escena més commovedora de tota la pel·lícula, la protagonista, en un registre més poètic i summament sintètic, relata la seva vida entre 1936 i 1945 a través de la successió d'uniformes de diferents colors que veu passar des de la cel·la a la seva presó. Però on més s'acosta a la funció del missatger tràgic és a *L'eternitat i un dia*, on el nen albanès refugiat, davant la frontera, explica al poeta com va ser el viatge i quins els perills per a travessar-la. El text, com a la tragèdia, està replet d'imatges poderoses que conviden, com farà el nen en moments concrets, a un reforçament gestual de l'acció evocada. Paraula i gest per evocar una acció que només es podrà visualitzar en la reconstrucció mental que faci l'espectador.

començament de *La mirada d'Ulisses*. Poema que fa referència al viatge dels Argonautes que, en superar les roques Simplègades, van accedir a l'altre mar.

⁵ «El teu pas a l'altra riba aquesta nit» (Reina 1999, 157).

Deixant de banda aquesta visió més filosòfica i transcendent sobre l'espai, és moment de centrar-nos en els seus aspectes més empírics, que ens permetin apreciar com Angelopoulos ha resolt algun dels plans-seqüència més rellevants de la seva filmografia en funció, precisament, d'allò que serà mostrat i allò que no ho serà.

La càmera d'Angelopoulos en afrontar un pla-seqüència adopta, essencialment, tres actituds molt definides. La més particular, segurament, aquella que, situada en el centre de l'escena, traça un seguit de moviments que cobreixen els 360° del cercle. En altres situacions, aquesta càmera es col·loca en una posició exterior per recórrer la superfície dels objectes, ja sigui amb panoràmiques (En *Μέρεσ του '36* [*Dies del 36*, 1972] és on tindran més rellevància), ja sigui amb tràvelings (com aquells que, conjuntament amb la música d'Eleni Karaindrou, recorria els vagons dels refugiats a *El pas suspès de la cigonya*) o acompanyant l'acció dels personatges en el seu desplaçament per l'espai. Una tercera actitud d'aquesta càmera, també des d'una posició exterior, serà la de fixar-se sobre el lloc, configurant un espai teatralitzat, explícitament frontal, hereu d'un *Model de Representació Primitiu* i on, novament, podrem apreciar les repercussions de la posada en escena de la tragèdia grega.

Tot i que el pla-seqüència és la pedra angular de la posada en escena d'Angelopoulos, podem detectar-ne alguns, que podríem anomenar grans plans-seqüència de la seva filmografia, en els quals la càmera acostuma a conjugar les tres actituds a les quals feia menció. Són plans que ocupen una posició summament rellevant en el conjunt del relat, densos en informació, de plantejament conflictiu; i són els que tenen un major sentit ritual, amb amplis espais i grups nombrosos. Acostumen a ser també els més llargs i els més complexos de les seves pel·lícules i són els que fixen de manera més nítida els límits entre el que apareixerà en escena i el que quedarà fora. Tot i que en el nucli d'aquests plans puguem trobar la immobilitat de la càmera, aquesta es combinarà amb el desplaçament a través de l'espai, un efecte que, lluny de diluir l'efecte teatral de la seva immobilitat, el potencia en quedar emmarcat entre un moviment d'obertura i un altre de tancament. Són els plans reservats a les grans celebracions i a la representació dels conflictes més significatius, sempre amb un rerefons històric.

Hi ha un pla que resulta paradigmàtic d'aquesta manera de procedir, fins a l'extrem de convertir-se per a Angelopoulos en una referència i, fins i tot, m'atreviria a dir que en una mena de moment mític al qual intentar retornar. A partir de la seva configuració va esdevenir referència per a altres plans posteriors, de tal manera que es podria parlar d'una relació de tema amb variacions. Es troba a *El viatge dels comedians* i és la celebració de l'any nou de 1946. El pla comença quan una de les actrius de la companyia ens introdueix en una sala de ball en plena celebració de l'any nou. En el primer segment del pla (un fantàstic exemple de muntatge intern) la càmera anirà traçant diversos cercles i panoràmiques presentant personatges i rastrejant unes tensions que no explotaran fins al segon segment. En aquest, la càmera es retira fins al fons de la sala delimitant, nítidament, un espai teatral: en primer terme, l'espai més ampli de l'orquestra per on evolucionarà el cor, en aquest cas fragmentat en dos semicors, cadascun amb el seu corifeu; i més allunyat

i elevat, l'escenari, al qual accediran puntualment alguns solistes sorgits de l'orquestra. Una vegada delimitat l'espai i col·locat cada semicor en un extrem, s'iniciarà un combat verbal, reminiscència de l'*agon* tràgic, durant el qual cadascun delsemicors llançarà i respondrà al seu contendent amb una estrofa amb acompanyament musical. L'enfrontament es plantejarà en dues fases i un epíleg. En la primera, iniciada pel grup pro-reialista, es desenvoluparà una disputa pel valor de les idees, un combat dialèctic en el qual el pes de cada argument ha de determinar el vencedor. Igual que a l'*agon* tràgic, el segon contendent, que tindrà l'última paraula, sobrepassarà i immobilitzarà els arguments del grup pro-reialista, i així s'accedirà a una nova fase del conflicte en la qual es pugnarà per l'ocupació de l'espai de l'orquestra. En aquest segon *agon*, en el qual la dansa se sumarà a la música, el grup pro-comunista resultarà derrotat en el moment en què els seus adversaris treguin les armes. L'epíleg del pla-seqüència consistirà en la definitiva presa de possessió de l'espai per part del grup pro-reialista i l'expulsió fora de l'espai visible del grup derrotat. A partir d'aquest moment, la història de l'esquerra a Grècia se situarà al marge de la visibilitat. Amb aquesta acció, que clausura el pla-seqüència, es desfà la posició exterior de la càmera per a travessar tot l'espai escènic i tancar el cercle, tot reprenent la figura de l'actriu que ens hi havia introduït.

Entre les seves reelaboracions posteriors, que podem trobar a *Oi κυνηγοί* (*Els caçadors*, 1977), *Alexandre el gran*, *Paisatge en la boira* o *Eleni*, la que més s'hi aproximarà, tant per la seva forma com pel seu sentit, la trobem a *La mirada d'Ulisses*. És una altra celebració de l'any nou, una altra escena coral que segueix la mateixa estructura: un moviment de càmera de 360 graus que presenta l'espai i els personatges, en primer lloc; una segona part en la qual la càmera es queda fixa i frontal davant l'espai teatralitzat on tindrà lloc el conflicte; i la dissolució final del pla-seqüència amb un moviment d'acostament cap al grup que es col·loca per fer-se una fotografia. Amb la fixació de la càmera en el fons de la sala queden establerts clarament dos espais: l'espai confortable i privat del saló familiar, on el grup celebrarà els rituals de l'any nou, novament amb la música i el ball; i un altre espai exterior i públic que mai no veurem però que sabem connectat a través d'una porta situada en el fons esquerre de l'enquadrament. Cada obertura d'aquesta porta imposarà una modificació en l'estatus del saló familiar. La primera, i única positiva, serà la tornada a casa del pare una vegada acabada la Segona Guerra Mundial en 1945. La segona, en 1948, marca l'inici de les campanyes de deportació impulsades pel govern pro-estalinista, que esquinçaran la família; i la tercera, en 1950, donarà entrada a un comitè per a la confiscació dels béns familiars, que desencadenarà l'anunci d'abandonar aquest saló buit i inhabitable. L'espai públic invisible, amb el poder que el domina, ha assetjat i finalment anul·lat qualsevol àmbit de privacitat; cap reducte no pot escapar al poder que té d'obrir la porta i irrompre en la intimitat de qualsevol i capgirar-la.

Contràriament a aquest pla central de *La mirada d'Ulisses*, en el primer llargmetratge d'Angelopoulos: *Αναπαράσταση* (*La reconstrucció*, 1970) s'invertia la situació espacial i es tancava amb un llarg pla fix i també frontal, en el qual es veu la casa dels protagonistes. Per la porta principal entren i surten tots els personatges de la història, però el moment

clau, quan es produeix l'assassinat, quedarà invisible dins l'espai privat de la casa, sense que arribem a resoldre l'interrogant públic que, inútilment, han perseguit les diferents vies de reconstrucció: ¿el va matar la seva dona o va ser l'amant d'aquesta? Des de l'espai públic no es pot resoldre aquest enigma perquè, a més, aquesta obsessió per reconstruir aquest fet puntual és una desviació de l'autèntic centre d'interès del director, que radicava en l'anàlisi social del món rural grec. Tot i que, si seguim la pista d'aquest enigma de l'assassinat, podem constatar, com tantes vegades fa la tragèdia, que l'ésser humà és incapaç d'arribar al fons de les coses i comprendre plenament tot el que succeeix. A més, aquest últim pla de *La reconstrucció* ens afegeix un nou sentit a les relacions que estem establint entre el visible i el no visible, relacions marcades per la dialèctica dels dos espais de la tragèdia grega. L'assassinat del marit, com a acte violent, igual que qualsevol acció violenta que tingués lloc en una tragèdia, no succeïa davant els ulls dels espectadors, sinó en un lloc al marge de l'espai visible. Angelopoulos no complirà sempre amb aquest precepte, podem veure un penjament a *Alexandre el gran*, afusellaments a *Dies del 36*, *El viatge dels comedians*, *Els caçadors* o *Alexandre el gran*, encara que, exceptuant la filla d'Alexandre i l'impactant i auster pla de l'afusellament del pare a *El viatge dels comedians*, tots els ajusticiats són figurants sense rellevància en el relat. No obstant això, a les escenes en què la violència tindrà un pes important en el nucli del relat, veurem únicament els moments previs i les seves conseqüències, però mai l'acte en si. No veurem l'assassinat del pres de *Dies del 36*, encara que en aquesta pel·lícula això no sigui cap fet destacable, ja que totes les accions importants succeïen a l'altre costat de la porta, darrere de les parets, en l'altre extrem de la línia telefònica, o entre els silencis de les paraules pronunciades. Tampoc no veurem l'assassinat dels anglesos segrestats a *Alexandre el gran* i, sobretot, tampoc no veurem les dues escenes de major violència de tota la seva filmografia, les que afectaran els protagonistes de *Paisatge en la boira* i *La mirada d'Ulisses*.

En la primera, en la qual la nena és violada per un camioner, el tractament serà absolutament desdramatitzat; un silenci escruixidor i la càmera fixada sobre el tendal posterior del camió, darrere del qual es consuma l'acte violent. Aquest silenci, la llarga durada del pla davant d'un llenç negre, l'esperança que algun dels transeünts pugui acudir en l'ajuda de la nena, deixen l'espectador impotent i perplex davant una angoixa que no pren forma, ni té alliberament.

Similar resulta l'escena de l'assassinat del conservador de la filmoteca de Sarajevo i la seva família a *La mirada d'Ulisses*. La boira ho cobreix tot, només algunes veus, alguns sorolls ens permeten comprendre el que està succeint. Davant l'espectador només una pantalla en blanc i la frustració per no poder actuar, tan sols mirar allò que no es veu i de què no pots retirar la mirada. Un horror sense forma ni sentit que, davant l'absència d'imatges, ens interpel·la i ens obliga a anar més enllà de l'impacte dramàtic que habitualment intenten provocar les pel·lícules. La càmera ens col·loca davant l'altre costat de l'ànima humana, en l'últim cercle infernal, enfront del nostre costat més sinistre, i tot això mostrant-nos, únicament, un fons negre o un fons blanc. Si només en una ocasió Angelopoulos ens va mostrar i nosaltres vàrem penetrar en l'«altre costat», que estava més enllà de l'escena

quan aquest era un espai de regeneració, mai no aixecarà el teló quan aquest sigui un espai de violència i extermini.

El cinema d'Angelopoulos, malgrat el poder de les seves imatges, és incomplet i fragmentari si no ens assalta la invisibilitat del fora de camp que constantment gravita sobre l'espai escènic. Sense això, que està més enllà dels límits dels seus enquadraments, les seves pel·lícules són només un tros de ceràmica que necessita l'altra meitat, en possessió d'algun viatger que qualsevol dia podria aparèixer en escena. Aquest viatger és, finalment, l'espectador.

BIBLIOGRAFIA

Alberó, Pere. 2013. «Theo Angelopoulos y algunas afinidades electivas. El espacio de la Tragedia Griega», *Theo Angelopoulos. El paso suspendido: punto de encuentro*. Revista *Shangrila. Derivas y ficciones aparte* 18-19.

Miralles, Carles. 1980. *Iorgos Seferis. Mithistorima*. Barcelona: Quaderns Crema.

Reina, José Luis. 1999. *Paul Celan. Obras completas*. Traducció. Madrid: Editorial Trotta.

«Els creadors no neixen, es creen»¹

«*Creators are not born, they are created*»

Georgia Kaüki

Actriu

Article rebut: 14 de desembre del 2019
Sol·licitud de revisió: 23 de gener del 2020
Article acceptat: 15 de febrer del 2020

Kaüki, Georgia. 2020. «Els creadors no neixen, es creen». *Aérides* 1, pàgs. 79-82.

Resum: Thanos Mikrútsikos va publicar, el 1976, el disc *Cantata per a Makrónissos*, posant música a sis poemes de Iannis Ritsos i a quatre de Vladímir Maiakovski traduïts també pel poeta; així s'unien els esperits creadors que posaven els seus arts al servei de la lluita per la justícia i els drets humans.

Paraules clau: Iannis Ritsos, Makrónissos, Thanos Mikrútsikos, poesia social.

Abstract: Thanos Mikrútsikos published, in 1976, the album *Cantata for Makrónissos*, setting to music six poems by Iannis Ritsos and four by Vladimir Mayakovsky also translated by the poet; thus united the creative spirits who put their arts at the service of the struggle for justice and human rights.

Keywords: Yannis Ritsos, Makronisos, Thanos Mikroutsikos, social poetry.

Com que volia aportar alguna cosa bonica a aquest nou intent vostre perquè la cultura grega i la catalana es coneguin i s'apropin una mica més, em vaig esforçar de valent a decidir què podia escriure. Pensava escriure un article sobre el gran músic i compositor grec Thanos Mikrútsikos, que ens havia deixat feia pocs dies. Va ser així, cercant tema, que vaig trobar unes paraules de consell i de guia que li havia dit Iannis Ritsos.

Sobre la coneixença amb Ritsos i els primers intents de musicar els seus poemes, Mikrútsikos (2018, 23) deia:²

Les nostres trobades sovintejaven cada cop més, es van tornar gairebé quotidianes. I ell donava un munt de consells al jove compositor: «Escriu sobre el que et crema. Et crema l'amor? Escriu. La teva solitud? Escriu. La lluita contra la violència del feixisme? Escriu. Un passeig bonic per la riba del mar o pel bosc? Escriu, però vigila. El tema no defineix el valor de l'obra. El més important és el continu de forma i contingut. Cada nou contingut requereix una forma nova, perquè la forma és l'experiència de la societat cristal·litzada. Respectaràs el que s'ha escrit en el passat, però no ho imitaràs».

¹ La llengua original del present article és el grec: «Οι δημιουργοί δεν γεννιούνται, δημιουργούνται». La traducció és de Pau Sabaté. El títol és una frase de Thanos Mikrútsikos: <http://www.katioua.gr/koinonia/epistimi/oi-synagonistes-tou-mathimatikoi-apochairetoun-ton-thano-mikroutsiko/>

² Se citarà com a *Cantata per a Makrónissos*. <https://www.902.gr/eidisi/politiki/168002/paroysiastike-se-ekdilosi-tis-ke-toy-kke-i-syllektiki-ekdosi-toy-vivlioy-cd.>

Els seus consells de no parar atenció a l'aparença sinó a l'essència em van portar a musicar, a intentar descobrir els aspectes ocults que conté tot gran poema.

Llegint aquestes línies, he sentit que Ritsos i Mikrútsikos em guiaven la mà per escriure el que em crema a mi. I a mi em cremen aquests dos artistes que són tan nostres com universals. Perquè van posar el seu art al servei de la lluita perquè s'acabi l'explotació de l'home per l'home. I el fet de posar el teu art al servei d'això vol dir que això et crema l'ànima, la ment, el cor, cada centímetre de pell. I tan fort s'abusaven tots dos per la felicitat del món, que es van dedicar a escoltar, com amb un estetoscopi, què manava la història i van experimentar amb les formes més modernes per dir-ho. Perquè arribi a nosaltres tant com a vosaltres i al món sencer, perquè somriem, plorem, agafem forces i lluitem per esdevenir part de la història que portarà aquella societat «en què el poeta pescarà i el pescador escriurà poemes».³

Qui és l'artista rere l'obra vol dir l'ànima de qui s'abusava i quina ment es va esforçar per donar a llum el que diu Ritsos: la unitat irrompible de forma i contingut, en què la forma nova és resultat de l'experiència de la societat. D'altra banda, l'art és una forma de consciència social, una particular manifestació subjectiva de la reflexió de la realitat a la consciència de l'artista.

El contacte i el diàleg d'aquests dos artistes va culminar amb el disc *Cantata de Makrónissos – Estudi sobre poemes de Vladímir Maiakovski*, en el qual Mikrútsikos musica poemes de Ritsos que pertanyen al llibre *Makronissiótika (Poemes de Makrónissos)* i traduccions de poesies de Maiakovski a càrrec del mateix Ritsos.

El poeta grec havia estat desterrat a Makrónissos.⁴ A la introducció del poemari, escriu: «Aquests poemes van ser escrits a Makrónissos l'agost i el setembre de 1949, al 4t Destacament de Desterrats Polítics, abans i tot que ens traslladessin al 2t Destacament, abans i tot de viure tot l'horror de Makrónissos. Aquests manuscrits van quedar colgats sota terra dins d'ampolles segellades. Van ser desenterrats el juliol del 1950.» (Ritsos 1957 [2015]). Concretament, els poemes els va rescatar Manos Katrakis (un dels actors grecs més

³ Frase atribuïda a Karl Marx que Mikrútsikos deia sovint. Segurament parafraseja el passatge següent de *Die deutsche Ideologie (La ideologia alemanya)* de Karl Marx i Friedrich Engels, escrita entre 1845 i 1846, presumptament a través de la traducció grega de K. Filini (1997, 80): «En una societat comunista {...} la societat regula la producció general i d'aquesta manera em permet fer avui una cosa i demà una altra, caçar al matí, pescar a la tarda, tenir cura dels animals al vespre, fer crítica després de sopar, tal com m'agrada, sense ser mai caçador, pescador, pastor o crític».

⁴ L'establiment del camp de Makrónissos es va deure a un pla conjunt de britànics i americans en col·laboració amb l'Estat grec per neutralitzar gran part del moviment popular. L'objectiu inicial era la depuració de l'exèrcit governamental d'elements que podien dur a terme alçaments en certes unitats, així com privar l'Exèrcit Democràtic de Grècia de reserves valuoses. Al mateix temps, es perseguia la caiguda en picat de la moral dels comunistes i altres combatents mitjançant la signatura de declaracions de retractació del Partit Comunista Grec i de la seva ideologia; vegeu <https://www.rizospastis.gr/story.do?id=10162001>.

importants) quan el van traslladar a Makrónissos des d'Al-Stratis (un altre lloc de desterrament) el juliol del 1950.⁵

Mikrútsikos explica, en un apunt sobre aquesta composició, que l'única cosa que li importava era trobar la manera d'expressar amb música «el terror del campament, les nits feréstegues, els morts, la llum de la posta als caps pelats dels desterrats, la set de dotze hores de sol i de roca, la companyonia dels presos, la solitud que s'expressava als llums elèctrics de Làvrio, els crits salvatges dels guardes» (Mikrútsikos 2018, 24). Al mateix temps, calia transmetre allò que donava forces als desterrats per combatre en les condicions més inhumanes, que no era altra cosa que el món humà per al qual donaven la vida.

Per transmetre, doncs, aquesta experiència de la societat, el compositor es val de la forma nova (per a la realitat grega) de la música atonal. Aquesta forma de música, combinada amb els murmuris dels actors i els crits d'ultratomba transmeten la sensació que ens trobem en un paratge de malson, cosa que es resol a continuació amb una cançó tonal i melòdica.

És característica la frase següent de Mikrútsikos: «Si et mires aquestes parts de la partitura, és com si fos una òpera parlada».⁶ I afegeix: «Recordo amb emoció el dia que acabava la cantata amb la seva poesia. Vaig anar a casa seva amb una cinta i la vam escoltar plegats amb el magnetòfon vellíssim que tenia. Ritsos es va entusiasmar, em va fer un petó i em va dir unes paraules que no oblidaré mai. L'endemà a les vuit del matí em va despertar el soroll del telèfon. Era ell. "He estat escoltant la cantata tota la nit i no he pogut dormir. Esperava que arribés el matí per trucar-te i dir-t'ho", em va dir» (Mikrútsikos 2018, 24).

L'únic pensament que tinc ara que acabo aquesta petita contribució és l'art a partir d'ara, l'art que es fa i que es farà per allò que ens crema, per «les grans ciutats que bastirem» (Ritsos, 1957 [2015]):

Χρόνος - 1976

Στίχοι: Γιάννης Ρίτσος

Μουσική: Θάνος Μικρούτσικος

Καθένας μας έχει στους ώμους του
Την κούραση δώδεκα ωρών από πέτρα
Την δίψα δώδεκα ωρών από ήλιο
Τον πόνο τόσων χρόνων
Την απόφαση μιας ολόκληρης ζωής

Είναι σκληρός ο αγώνας μητέρα
Μα είναι πολλά τα αδέρφια μας

Temps - 1976

Lletra: Iannis Ritsos

Música: Thanos Mikrútsikos

Portem cadascú a les espatlles
el cansament de dotze hores de roca
la set de dotze hores de sol
el dolor de tants anys
la decisió de tota una vida

És dura la lluita mare
però són molts els nostres germans

⁵ <https://www.mixanitouxronou.gr/pos-o-katrakis-diesose-ta-piimata-tou-ritsou-stin-exoria-tis-makronisou-to-ripsokindino-schedio-me-ton-kouva-ke-ta-boukalia/>

⁶ <https://www.902.gr/eidisi/politismos/210989/treis-sygklonistikes-synaylies-gia-ta-100-hronia-toy-kke-kai-epanekdosi-tis>

Είναι πολλά τα παιδιά σου μητέρα
Μη πικραίνεσαι
Με τις μεγάλες πέτρες στον ώμο μητέρα
Ανηφορίζοντας τον θάνατο

Μεγάλες πολιτείες θα χτίσουμε μητέρα
Μην πικραίνεσαι

Ύστερα η μεγάλη πέτρα στον ώμο
Μεγάλος ανήφορος
Μεγάλη απόφαση στην καρδιά
Μεγάλες μέρες μας περιμένουν μητέρα
Μάνα

són molts els teus fills, mare
no pateixis
amb les grans roques damunt de les espatlles, mare
per la pujada de la mort

bastirem grans ciutats, mare
no pateixis

Després la gran roca a l'espatlla
la gran pujada
la gran decisió dins del cor
grans dies ens esperen, mare
marona

https://www.youtube.com/watch?v=JSeF_6geJrc



D'esquerra a dreta: camp de deportats de Makrónissos, I. Ritsos i M. Katrakis a Makrónissos i portada del llibre-disc de Th. Mikrútsikos *Cantata per a Makrónissos* (2018)

BIBLIOGRAFIA

- Filini, K. 1997. *Καρλ Μαρξ – Φρίντριχ Ένγκελς. Η Γερμανική Ιδεολογία. Vol. 1.* Traducció. Atenes: Εκδόσεις GUTENBERG.
- Mikrútsikos, Thanos. 2018. *Καντάτα για τη Μακρόνησο - Σπουδή σε ποιήματα του Βλαδίμηρου Μαγιακόβσκη. (+ CD).* Atenes: Σύγχρονη Εποχή.
- Ritsos, Iannis. 1957 [2015]. *Μακρονησιώτικα.* Bucarest: Πολιτικές και λογοτεχνικές εκδόσεις. [Atenes: Σύγχρονη Εποχή].

Iorgos Seferis visita Catalunya: notes d'un viatge, un discurs... i una endevinalla

*George Seferis visits Catalonia:
notes from a trip, a speech... and a riddle*

Jaume Almirall Sardà

Universitat de Barcelona

Traductor de Nikos Kavadias al català

Article rebut: 20 de desembre del 2019

Sol·licitud de revisió: 2 de gener del 2020

Article acceptat: 15 de febrer del 2020

Almirall Sardà, Jaume. 2020. Iorgos Seferis visita Catalunya: notes d'un viatge, un discurs... i una endevinalla. *Aérides* 1, pàgs. 83-97.

Resum: Iorgos Seferis fou convidat a pronunciar el pregó de la Fira del Llibre d'Ocasió, a Barcelona, el 1964, un any després que li fos concedit el premi Nobel. El poeta anotà en el seu diari (inèdit fins 2019) observacions i reflexions a propòsit de la seva visita, una ocasió que el posà en contacte, durant uns quants dies, amb una cultura, la catalana, que el sorprengué i l'encuriosí. S'analitzen aquí aquestes anotacions, així com també el ressò d'aquella visita en la premsa de l'època.

Paraules clau: Seferis, cultura catalana, abadia de Montserrat.

Abstract: George Seferis was invited to deliver the opening speech of the Book of Occasion Fair, in Barcelona, in 1964, a year after he was awarded the Nobel Prize. The poet wrote in his diary (unpublished until 2019) observations and reflections on his visit, an occasion that put him, for several days, in contact with the Catalan culture, that surprised him and aroused his curiosity. These annotations are analyzed here, as well as the echo of that visit in the contemporaneous press.

Keywords: Seferis, Catalan culture, Montserrat Abbey.

El 24 d'octubre de 1963, la Reial Acadèmia Sueca de les Ciències anuncià la concessió del premi Nobel de literatura al poeta grec Iorgos Seferis. L'anunci es va difondre per la ràdio:

Enguany el premi Nobel de literatura ha estat concedit al poeta grec Iorgos Seferis... La producció poètica de Seferis no és de gran magnitud, però degut al seu pensament i estil únics i a la bellesa del seu llenguatge ha esdevingut un símbol perdurable de tot el que és indestructible en l'acceptació hel·lènica de la vida. Morts Palamàs i Sikelianós, ara és ell el poeta hel·lè representatiu, el continuador de l'herència clàssica... Amb la concessió d'aquest premi a Iorgos Seferis, l'Acadèmia Sueca té la gran satisfacció de retre homenatge a la Grècia d'avui, la riquesa literària de la qual potser ha esperat massa temps la seva corona de llorer en aquest camp.¹

¹ Versió a partir de la traducció oficial a l'anglès de l'anunci emès per ràdio pel president del comitè del Nobel (Beaton 2003, 380). Del caràcter tardà del guardó atorgat a un escriptor grec, que el comunicat

La cerimònia oficial de concessió del premi tingué lloc a Estocolm el 10 de desembre d'aquell mateix any. Seferis (1900-1971), que feia més d'un any que havia abandonat la seva carrera diplomàtica al servei del ministeri d'Afers Exteriors de Grècia, ja era una figura literària i intel·lectual respectada i reconeguda, tant al seu país com també internacionalment, en especial al Regne Unit; després d'obtenir el Nobel, com acostuma a succeir, el seu prestigi augmentà molt considerablement, i el poeta fou objecte de nombroses distincions i també fou convidat en nombroses ocasions a pronunciar discursos dins i fora de Grècia. Una d'aquestes ocasions fou la invitació perquè viatgés a Barcelona l'any següent; Seferis l'acceptà. En una anotació al seu diari, poc abans d'aquell viatge, podem saber el motiu que acceptés aquella invitació: «Dilluns vinent ens n'anem a Barcelona. Preparo un discurs sobre el llibre. He acceptat perquè he sucumbit al desig irrefrenable de veure els indrets de Domenico.» (Seferis 2019, 63).² Naturalment, l'al·lusió és a Domínikos Theotokópulos, el Greco. I, en efecte, com després ell mateix anirà fent constar en el seu diari, en el seu viatge a Espanya Seferis podrà realitzar el seu somni de visitar Toledo, l'escenari dels últims anys del pintor cretenc, i de contemplar algunes de les obres que d'ell s'hi conserven. De fet, no és infreqüent que Seferis expressi el seu interès i la seva admiració pel pintor: tant als *Diaris* com als *Assaigs*, s'hi refereix innumerables vegades; i basti recordar, d'altra banda, el lema que encapçala el seu poema *La cisterna*, de 1934: les paraules del Greco que per al poeta expressaven la llibertat radical de l'artista (Beaton 2003, 96).³ Així també, en un passatge del seu discurs d'acceptació del Nobel, pronunciat a l'Acadèmia Sueca l'11 de desembre anterior («Quelques points de la tradition grecque moderne»), i en afirmar que en la història de la cultura grega no hi hagué allò que a Occident s'ha anomenat Renaixement, afegeix: ⁴

Hi ha una excepció: la d'algunes illes, Creta principalment. L'illa vivia aleshores sota la dominació dels venecians. Allà, cap a finals del segle XVI, s'hi veu elaborar una poesia i un teatre en vers, en una llengua esplèndidament viva, perfectament segura d'ella mateixa. Si pensem que en aquesta mateixa època importants tallers de pintura florien a l'illa i que, al mateix temps, cap a mitjans del segle, neix i creix el gran pintor cretenc Domínikos Theotokópulos, que serà anomenat el Greco, ens doldrem més per la caiguda de Creta que no per la caiguda de Constantinoble.

reconeix, sembla fer-se'n ressò el professor Josep Alsina en un article publicat al cap de tres dies de l'anunci, el 27 d'octubre, a *La Vanguardia Española*: «El premio Nobel irá, por vez primera, desde las brumas norteñas a las claras playas de Grecia. Hiperión vuelve a la soñada Hélade. Aunque sea algo tarde» (Alsina 1963, 24).

² L'anotació correspon al dijous dia 10 de setembre de 1964.

³ Ja en una anotació al seu diari, el 20 de desembre de 1931, Seferis escrivia: «¿Per què no va poder anar-li bé a Itàlia? ¿Com va poder establir una relació tan bona amb els espanyols importants de la seva època? Perquè Espanya li oferia el terreny per desenvolupar el seu art (seqüela extrema de la pintura d'icones bizantina, com la poesia personal en relació a la cançó popular) amb elements típicament grecs, com la seva tendència vers el tangible, fins i tot per a les coses ultramundanes (ales dels àngels, l'olivera en l'angle del Mont de les Oliveres), la seva indiferència, al mateix temps, per al naturalisme (una mena de paganisme ortodox), la seva independència, la seva llibertat [...] Theotokópulos, el primer artista grec *contemporani*.» (Seferis 1974 [2003], 32-33).

⁴ El discurs, en l'original francès i en traducció anglesa, que com tots els altres pot trobar-se a la pàgina oficial del Premi (<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1963/seferis/lecture/>), està reproduït també entre els volums d'assaig del poeta: Seferis 1992 [2002], 149-168; en el mateix volum (357-371) s'adjunta la traducció grega que en féu I. Savidis i que es publicà, el 14 de desembre a la revista *O Takhidromos*.

Abans, però, el poeta complí el seu compromís i visità Barcelona, on arribà el dilluns 14 de setembre⁵ i d'on partí, en direcció a Madrid, el diumenge dia 20. El compromís era de pronunciar una conferència en ocasió de la XIII Fira del Llibre d'Ocasió; la invitació provenia del Gremi de Llibreters de Vell de Barcelona.⁶



Seferis a la Fira del Llibre d'ocasió.

Portada de *La Vanguardia Española*, 15-9-1964.

Foto: C. Pérez de Rozas

La Fira, que com era costum en aquells anys se celebrava a la plaça de la Universitat, es va inaugurar, el dimarts dia 15, amb un acte celebrat al Paraninfo del vell edifici que li dona nom; allà, amb la presència d'autoritats i representats civils, militars i acadèmics, i després de les paraules de benvinguda a l'insigne poeta per part del president del Gremi, el professor Alsina, catedràtic de grec, va presentar Seferis. Tot seguit, el poeta pronuncià el seu discurs, és a dir, el pregó de la Fira.⁷ El text d'aquella conferència, que es titulava «Variacions sobre el llibre», s'ha conservat en la traducció al grec que de l'original en francès escrit i llegit per Seferis féu Iorgos Savidis, gran amic de l'autor.⁸

⁵ L'endemà, 15 de setembre, se'n feia ressò, en portada i amb fotografia de Pérez de Rozas (que es reproduïx aquí), el diari *La Vanguardia Española* (30.568): «Llegada a nuestra ciudad de George Seferis. Ayer, por vía aérea llegó a Barcelona el poeta griego George Seferis, premio Nobel de literatura 1963, el cual pronunciará el pregón de la XIII Feria del Libro de Ocasión, que se celebrará hoy».

⁶ És erroni que la invitació provingués del Pen Club, com dona entenent una font (Kohler 1989, 395).

⁷ Vegeu una breu crònica de l'acte i del discurs de Seferis a *La Vanguardia Española* (30.569, pàg. 25) d'aquell dia.

⁸ Aquesta versió en grec del discurs de Seferis, de la qual s'ofereix aquí la traducció al català, s'ha publicat entre els volums d'assajos de l'autor: Seferis 1974 [2003], 182-189. L'autoria de la traducció al grec s'hi indica en nota (364). N'hi ha una versió al castellà per Selma Ancira (1999, 190-196) i una altra, acarada al text original, per Felisa Marcos (2000-2001, 632-641).

Dues, em sembla, són les raons que m'han fet acceptar la vostra amable invitació a venir a Barcelona:

La primera és que les circumstàncies de la meua vida m'han impedit fins ara de conèixer de prop la vostra pàtria, com somiava de fer-ho des de feia tants anys. Tot i que no tinc familiaritat amb la vostra llengua i que mai no he pogut llegir un poema en espanyol sense l'ajut de la traducció, crec que puc dir que m'ha fregat el «duende» d'Espanya —com li agradava de dir a Federico García Lorca. Si intento recordar el meu passat, suposo que trobo l'inici d'aquest sentiment en el meu amor pel gran pintor de Toledo, el cretenc Doménikos Theotokópulos. Sempre m'he preguntat per què aquest home, que deixa de jove la seva illa per anar a exercir el seu art a Itàlia, troba finalment a Espanya condicions favorables per a les seves grans creacions, i passa tota la resta de la seva vida a Toledo. Deu ser aquesta qüestió el que va fer néixer l'atracció que sobre meu exerceix Espanya. M'ha fet pensar en semblances i analogies entre la vostra pàtria i la meua; i això és el que ha creat dintre meu un sentiment de familiaritat amb el que és vostre.

Una breu frase de Joan de la Creu em ve al pensament en aquest moment. Fa trenta anys i escaig que me la repeteixo a mi mateix, perquè m'il·lumina sobre el meu art millor que no molts gruixuts volums: «Aquell que aprèn els detalls més refinats d'un art, avança *sempre en l'obscuritat* i no amb el seu saber inicial, perquè si no el deixava enrere mai no podria alliberar-se'n».⁹ Aquest lliurar-se al concret i, alhora, a allò que ens supera, és el que m'enamora en aquesta petita frase i en el vostre país. I això no dista gaire ni de Plató ni de Grècia.

La segona raó per la qual he acceptat amb alegria la vostra invitació a venir a participar en aquesta Festa del Llibre és que no em sento completament estrany al vostre ofici. Si el meu destí no ho hagués decidit d'una altra manera, m'hauria agradat exercir l'art de l'impressor. M'hi vaig dedicar en els anys de les meves primeres publicacions. En aquell temps, era l'únic talent que jo em reconeixia a mi mateix. Tanmateix, aquesta és una altra història; no voldria trigar a parlar-vos d'algunes idees relatives als llibres, idees que se'm van acudir mentre em preparava per venir entre vosaltres.

Un autor antic elogia Pisístrat perquè va ser el primer que va *mostrar* la *Iliada* i l'*Odissea* als atenesos. Com sabeu, Pisístrat, al segle VI aC, fou, segons la tradició, el primer que va ordenar que es possessin per escrit els poemes homèrics. Fins llavors, la gent senzillament *sentia* aquests poemes, però no els veien, perquè es transmetien per la veu dels rapsodes.

Aquest elogi, que avui ens pot semblar ingenu, tanmateix significa una fita en la història de l'espirit europeu: en aquell moment, la poesia comença a ser *mostrada* i ja no solament a ser *sentida*; en aquell moment comença la llarga genealogia del llibre: una evolució que, passant per les biblioteques alexandrines, es desenvolupa a enorme escala amb la invenció de la impremta, fins a acabar en l'expansió —que avui comprovem no sense inquietud— de la moderna indústria del llibre. En fi, és des de llavors que es va crear entre nosaltres aquesta segona naturalesa: la naturalesa del lector.

Examinem per un moment la diferència que hi ha entre la poesia que *se sent* i la poesia que *es veu* o es llegeix. Podem imaginar que la primera es desenvolupava sobre una línia traçada per la veu del

⁹ Sant Joan de la Creu, *Noche oscura del alma*, II 16, 8. El text original és: «el que va sabiendo más particularidades en un oficio o arte siempre va a oscuras, no por su saber primero, porque, si aquél no dejase atrás, nunca saldría de él ni aprovecharía en más.» Seferis recull per primera vegada aquest passatge de Sant Joan de la Creu en una anotació al seu diari feta el 31 de desembre de 1931; tot seguit hi afegeix: «Potser a mi em passa alguna cosa semblant.» (Seferis 1975, 34). A més de nombroses cites parcials del passatge, el poeta torna a recollir-la completa als seus assaigs (Seferis 1974, 153-154; Seferis 1974 [2003], 23). Són també d'aquest passatge les paraules que apareixen en boca d'un personatge al final del poema «Darrera etapa», publicat el 1945 dins *Diari de bord II*: «A les fosques / caminem, avancem a les fosques...» Traducció de Calabuig (2019, 137). En el seu viatge a Espanya Seferis visità Segovia el dia 26 de setembre; en el seu diari anota lacònicament: «Església amb tomba de Sant Joan de la Creu: fracàs. Aqüeducte romà.» (Seferis 2019, 70).

recitador; la paraula no arribava a mantenir-se gaire estona present en la ment de l'oient: havia de cedir el seu lloc a la paraula següent; a més, era arrossegada per un ritme que era prou senzill perquè fos perceptible. Es pot fer la mateixa observació sobre el vers que té tendència a constituir una unitat gairebé independent. D'altra banda, l'oient d'aquesta mena de poesia està dominat, primer, per una espècie de fascinació que tendeix a adormir el seu esperit lògic, racional. A continuació, quan s'acaba la recitació, intenta recordar, i per això aquest vers empra mitjans mnemotècnics. Al començament, les muses eren filles de la Memòria.

M'agrada imaginar aquest cercle màgic de gent sotmesa en grup a la fascinació d'un rapsode, i m'enamora especialment la veu humana.

L'actitud del lector és molt diferent. Primer de tot, està completament sol enfront del llibre obert. Té davant seu una pàgina i la mira en silenci; pot girar-la cap enrere o cap endavant; té la possibilitat de tornar a mirar el que ja ha llegit, o de veure el final del llibre abans que no el començament. I encara pot parar-se en una paraula, aturar-se en una frase que no ha copsat amb la primera ullada. Si veiem un lector envoltat d'una biblioteca —i cada lector es rodeja d'una biblioteca, sigui real, sigui imaginària— fàcilment podem imaginar que tots aquests llibres que ha llegit contribueixen a la seva lectura; que el conjunt dels coneixements que s'acumulen cada vegada més ofereix al seu oïda espiritual un gran espai d'*harmònics*; que la línia que la veu del recitador traçava en la poesia auditiva varia o es trenca, i en tot cas ja no és la mateixa. La lectura crea una actitud diferent, i aquesta actitud humana, segons sembla, no ha evolucionat sense afectar els ritmes i l'expressió de la poesia. El meu objectiu no és sostenir que els canvis en la manifestació de la poesia no es deuen també a altres factors del comportament humà; segurament es deuen també —primer de tot— a la ineluctable necessitat que obliga cada art a evolucionar, sota pena de mort. El que intento explicar és que el fet que el *lector* hagi substituït l'oient dels poemes també ha contribuït al canvi de la nostra actitud psicològica davant de la poesia.

Em limitaré a un breu exemple: antigament, quan sentien el rapsoda que pronunciava, en un vers d'Homer, les paraules «en el mar vinós», l'esperit de l'oient l'acceptava instantàniament i amb total naturalitat, i quedava disponible per al vers següent. Però quan es llegia, imagino, per primera vegada, a Góngora, el vers en el qual el vent «fa lliscar dins el llit de les aigües marines cortines de turqueses»,¹⁰ el lector sentirà la necessitat d'aturar-se per sentir millor i per seguir fins al final els ecos d'aquest vers esplèndid.

Així, em tempta l'estrany pensament que, si no hi hagués el llibre imprès, la poesia de Góngora difícilment hauria sobreviscut. I em sento recolzat en aquesta meua idea quan penso que a l'últim deixeble d'aquell poeta vostre, i el millor que jo conec, Stéphane Mallarmé, li encantava dir: «Tot el que hi ha en el món existeix per acabar en un llibre»; i que el darrer final d'aquesta *mística* del llibre és l'últim poema del mestre de la Rue de Rome, *Un coup de dés*, un poema que ja no es pot *sentir* en absolut, sinó només *veure*. És veritat que Mallarmé desitjava per a aquest poema una expressió purament visual, amb l'ús dels blancs de la pàgina, amb la disposició i la grandària dels elements tipogràfics. Vet aquí un dels finals extrems de la poesia que *es veu*, al cap de cinc-cents anys d'impremta.

Aquesta llarga història —que aquí he intentat explicar-vos tan breument com he pogut— em va venir al cap quan pensava que faria la meua primera visita a Catalunya, cridat pels llibres; per aquests objectes que saben expressar-ho tot amb un mitjà increïblement senzill: amb la combinació de vint-i-quatre lletres sobre un rectangle blanc; per aquestes petites capses que contenen allò que ha estat expressat; per aquestes capsetes que, quan s'obren, poden alliberar forces tan poderoses i contradictòries com les de la naturalesa.

¹⁰ Góngora, *Soledades*, I 417 s. El text original és: «le corre en lecho azul de aguas marinas, / turqueseadas cortinas».

Pels anys en què Mallarmé formulava la seva *mística* del llibre, un altre autor francès, que aleshores es trobava gairebé en els seus inicis, André Gide, cridava: «Natanael! Quan haurem cremat tots els llibres!» Els homes ja havien començat a sentir que havien llegit massa, en una època que, malgrat tot, es considera afortunada. Tanmateix, llevat d'això, aquella exclamació era una afirmació de la vida en la seva frescor; una afirmació de la prioritat de la sensació. «Cada coneixement que no és conseqüència d'una sensació em resulta inútil» continua Gide. És una veu sortida d'una ànima en la seva joventut, una ànima que sembla desitjar que el món comenci en ella —com aquell emperador de la Xina que, volent destruir tot el passat, va ordenar que cremessin tots els llibres que hi havia abans d'ell.

Des d'aquells anys, la humanitat ha conegut destruccions i commocions sense precedents, que n'afecten tant l'ànima com les percepcions que té del món exterior, fins al punt que els anys dels nostres pares ara ens semblen idíl·lics.

Pocs dies abans d'anar-me'n d'Atenes per venir aquí, casualment vaig estar conversant amb un jove astrònom. Em deia: els poetes, els autors, tots aquells que volen examinar i expressar les coses d'aquest món, no saben que avancem a grans passes cap a una explosió; d'aquí cent anys, dos-cents, tant és quan. Em va explicar, ple d'inquietud, que des de fa trenta anys el coneixement augmenta a un ritme inaudit. Em va indicar amb el dit la representació gràfica d'aquest augment: una corba bastant suau durant segles, i de sobte un salt vertical rere un altre. Faig esment d'aquest cas perquè entre tantes veus inquietes que se senten al nostre voltant, la veu d'aquest home tenia una rara autenticitat. Aconseguia transmetre'm la sensació del perill que representa aquest sobtat augment dels coneixements humans, i fer-me veure el nostre món amb la forma d'una immensa biblioteca, el destí de la qual és explotar i desaparèixer, com l'explosió d'un volcà fa desaparèixer una illa sencera. El més probable és que fos una insensatesa, però no es podia excloure.

Si l'home —com tan sovint sentim afirmar— és insensat, ¿per què no és insensat també el llibre, que és fet a imatge i semblança de l'home? ¿I per què el conjunt de les biblioteques que hi ha al món, per què aquesta biblioteca universal no podria ser una biblioteca de la insensatesa, una biblioteca de Babel, com la que ha concebut Jorge Luís Borges? «Els impius sostenen» ens diu, «que la insensatesa és la regla de la Biblioteca». Tanmateix, pietat i impietat són coses que tenen relació amb una fe. I si creiem que la humanitat està malalta i que els coneixements de l'home són els símptomes o les causes de la seva malaltia —com les novel·les de cavalleries ho eren per a don Quixot—, no em sembla inversemblant que imaginem un piadós i un impiu, un capellà i un barber del noble cavaller, disposant-se, en un racó de món, per destruir tots els llibres de la humanitat, per tal de guarir-la de la seva malaltia.

No feia comptes d'acabar aquestes poques paraules amb un to de pessimisme. Tan sols volia dir això: Els llibres són coses de la nostra naturalesa; són nosaltres, siguem qui siguem; són una naturalesa humana, que ens prolonga cap a les nostres arrels, amb l'experiència i la saviesa de les generacions passades; i que, amb les nostres il·lusions, prolonguem cap al futur. Si veiem que els llibres tenen arrugues, no ens precipitem: potser aquestes arrugues són les nostres. Si ens entusiasmen, alegrem-nos que la nostra ànima sigui el receptacle d'aquest entusiasme. Diria que els llibres són els innumerables registres d'un gran orgue, els músics del qual som nosaltres. Depenen del nostre talent, del nostre coratge; també depenen dels nostres defectes. Si és així, si creiem en l'home, si creiem en la humanitat, amb aquest mateix acte de fe creurem també en la importància del llibre. Perquè en el nostre món, que avança a les palpentes, tot depèn d'un acte de fe. Per això, em sembla que, amb aquesta vostra bella manifestació en favor del llibre, també feu un acte de fe davant de la humanitat.

El dissabte dia 19, recordant els dies passats d'ençà de l'arribada a Barcelona, Seferis fa repàs i anota al seu diari (2019, 63-65):

Demà, a dos quarts de deu del vespre ens n'anem a Madrid; vam venir el passat dilluns. Ciutat humida i atmosfera feixuga, recorda Beirut o Alexandria. No obstant això, aquesta capital de

Catalunya és una capital i té cultura. Deixo de banda la indústria. V. gr. 1) Abans d'ahir, a l'abadia de Montserrat, el bibliotecari em mostra una col·lecció bilingüe d'escriptors grecs i llatins —original i traducció catalana—: els grecs són més nombrosos que no els que ha editat fins a dia d'avui l'Acadèmia d'Atenes. El bibliotecari fa notar: «I això indica el nostre amor per aquesta llengua tan limitada (la catalana): és un acte d'amor.» Avui m'han fet arribar una traducció al català de la meitat aproximadament dels poemes de Kavafis. 2) Avui he visitat en el seu taller un enquadernador que vaig conèixer ahir. Va estudiar a França; treballa amb el seu fill i el seu germà. El seu treball és equiparable al dels grans enquadernadors de París. Li pregunto quant costen les seves enquadernacions cares. «Aquesta d'aquí —em diu— és el treball d'un any; n'he venut una de semblant per 350.000 pessetes —175.000 dracmes. ¿Qui pagaria una quantitat com aquesta per una semblant enquadernació? 3) Museu d'art romànic —principalment frescos de petites esglésies dels Pirineus— admirablement disposades. M'han recordat aquells estranys corrents de Capadòcia —de Kórama fins aquí (a través de Sicília).

Montserrat = Muntanya Serra (Goethe: carta de Humboldt al respecte). El cor dels minyons. No és poca cosa, tot plegat. Per més que en les relacions quotidianes vegi més pa que formatge, com deia Laskaratos.

La situació política sembla difícil. Deixo de banda el fanàtic localisme de la gent d'aquí, que és un altre problema. Amb tothom que he conversat et fan veure el gran assumpte espanyol. Noten el final del dictador i veuen que no hi ha res preparat per a més endavant —el poder existent és l'exèrcit: el temen, i naturalment l'exèrcit tem les consciències revolucionàries. Hi ha el temor que tornin a matar-se per aquest temor. I tanmateix recorden la passada guerra civil: pregunten a Déu que no torni a enviar-los una calamitat com aquella —però ¿i els joves que no la van conèixer?

Ahir en vaig conèixer un que tenia gràcia; van presentar-me'l: actor, poeta, torero.

Les breus anotacions de Seferis sobre la seva estada a Catalunya reflecteixen, amb tot, els interessos que caracteritzen la seva persona al llarg de tota la seva vida: la política i la cultura. Testimoni de la història del seu temps, al seu país i al món, i responsable d'importantes negociacions en la seva condició de diplomàtic, no podia deixar d'interessar-se per la situació de l'Espanya que visitava —inclòs el «fanàtic localisme» que percebia a Catalunya, fos el que fos que això significués. També Grècia havia patit una dolorosa guerra civil (1946-1949), i les dictadures no hi havien estat inhabituals; i segurament no es podia saber que aquell país no trigaria gaire a tornar-ne a patir els excessos d'una altra. És fàcil pensar que la pregunta de Seferis sobre les noves generacions que no han viscut la guerra fratricida no és solament una presumpció sobre la realitat espanyola.

Quan Seferis pronunciava el seu discurs a Estocolm, s'escolaven els últims mesos de vida del rei Pau, i el brevíssim segon govern de Geórgios Papandreu. Tornava a ser primer ministre el vell polític, ja sota el regnat de Constantí II, quan el poeta viatjava a Barcelona; poc més de dos anys després, l'abril de 1967, es produí el cop militar que imposaria a Grècia, fins al 1974, el règim dictatorial que aombrà tan amargament els darrers anys de vida del poeta. Si Palamàs havia mort, el 1943, en una Atenes encara sota la duríssima ocupació alemanya, Seferis moriria en plena dictadura; en un i altre cas, el funeral fou una multitudinària i pacífica marxa de protesta de la població contra la situació que es veia obligada a viure.

Pel que fa als aspectes culturals que criden l'atenció al poeta, en primer lloc, és fàcil comprendre que la «col·lecció bilingüe d'escriptors grecs i llatins» que li fou mostrada a Montserrat és la col·lecció editada per la Fundació Bernat Metge, i que la traducció de Kavafis al català que li fou obsequiada és la de Carles Riba, publicada pòstumament feia dos anys.¹¹ L'apunt sobre l'enquadrador revela l'interès de Seferis per l'art del llibre, un aspecte de la seva persona al qual també es refereix de passada en el seu discurs barceloní, i que formava part de la seva fascinació per certes formes d'artesanía.¹²

Finalment, la curiosa associació entre els frescos romànics del museu de Montjuïc i els dels monestirs de Capadòcia. Seferis havia visitat els cèlebres monestirs excavats a la roca, al centre d'Anatòlia, el juliol de 1950, al final dels seus anys d'ambaixador a Ankara; les restes d'aquells remots establiments bizantins van impressionar Seferis, com tot el que de pervivència del passat grec trobà en els seus viatges per Turquia, però a Göreme (Kórama és una de les formes gregues del topònim) trobà sobretot quelcom que el poeta estimava especialment en la tradició hel·lènica, un esperit eminentment popular que creia realment autèntic i que, al seu entenent, s'havia manifestat en creacions com el poema narratiu *Erotókritos*, les memòries del general Makrigiannis i les pintures de Theófilos. Seferis recollí les impressions d'aquella visita en un llarg escrit que es publicà entre els seus assaigs: «Tres dies en els monestirs excavats a la roca de Capadòcia» (Seferis 1974 [2003], 57-93). En aquell assaig es pot endevinar quina mena de ressonàncies es despertaren en Seferis en veure els frescos romànics del museu barceloní, aquells «estranyes corrents» que de manera una mica críptica hi reconeixia també allà; parlant dels monestirs bizantins de l'interior d'Anatòlia, diu (Seferis 1974 [2003], 76):

S'ha de poder viure amb comoditat un temps en aquests indrets. Per a veure i tornar a veure, per a entretenir-s'hi, per a reflexionar, per a sospesar, cal tenir la manera de comparar i de mirar què s'ha perdut irreparablement i què queda d'aquestes impressionants ofrenes al déu d'un món extingit. I si es dona el cas que s'és grec, cal tenir el desig de mirar de més a prop què devem i què no devem —però crec que és molt el que devem a l'encreuament de camins d'aquest Extrem, que al mateix temps és un gresol insospitat, per a la majoria, de corrents de l'Est, del Nord, del Sud i de l'Oest.

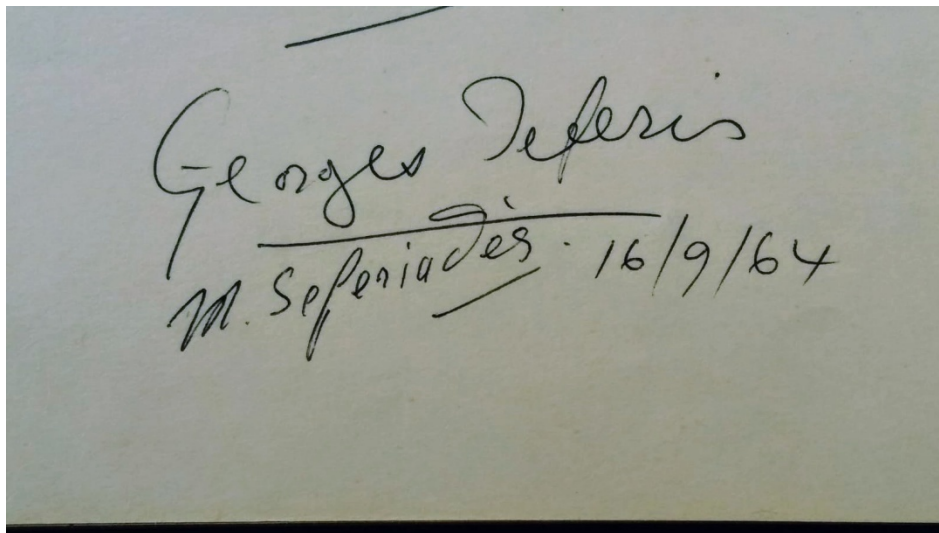
Poc abans, a principis d'aquell mateix mes, en companyia d'un col·lega suec, Seferis havia emprès un llarg periple per carretera d'Ankara fins a la costa de l'Egeu: un viatge que havia portat el poeta, ple de dramàtica emoció, a la seva Esmirna natal i a Skala, el petit port on havia passat els estius de la seva infantesa, llocs on no havia tornat mai més d'ençà del Gran desastre (Beaton, 2003: 288-290). Segons alguns testimonis, un dels dies que Seferis s'estigué a Barcelona es va fer portar a les ruïnes d'Empúries; d'allà estant va preguntar el nom del pintoresc poblet mariner que es veia a migdia, i en ser-li respost que es deia L'Escala no va poder evitar les llàgrimes (Ayensa i Khatziandoniu 2008, 8). Algú

¹¹ Riba, 1962. És sabut que Riba només traduí 66 dels 154 poemes canònics del poeta alexandrí, és a dir força menys de la meitat, com sembla que entén Seferis.

¹² L'enquadrador que li fou presentat era molt probablement Emili Brugalla (Barcelona, 1901-1987), que de jove havia perfeccionat el seu ofici a París; especialitzat en relligadura de bibliòfil i daurat a mà, dirigia una secció de relligadura d'art a la llibreria Subirana, al carrer de la Portaferrixa de Barcelona (*Gran Enciclopèdia Catalana*, s. u. Emili Brugalla i Turmo).

devia explicar a l'il·lustre visitant que els fundadors d'Empúries tenien les arrels a Focea, tant a prop d'Esmirna; però ell segurament no podia esperar retrobar, a l'altre extrem de la Mediterrània, el nom que portava gravat en el lloc més sensible de la seva memòria, dolorosament associat als records d'infantesa i al buit tràgic de la pàtria perduda.

Enlloc més no consta, ni per escrit ni fotogràficament, la visita de Seferis a Empúries.¹³ En canvi, posseïm un testimoni força detallat de la visita que el poeta realitzà a Montserrat, convidat pel Patronat de la Muntanya i per la comunitat benedictina. Es tracta d'un article de l'advocat i escriptor Octavi Saltor aparegut el gener de 1965 en una revista que publicava la Diputació de Barcelona (Saltor 1965); sembla haver seguit i acompanyat l'il·lustre convidat al llarg d'aquells dies: és pel seu article que ens assabentem que el públic assistent al seu discurs havia estat poc nombrós; i també que, a Barcelona, Seferis, a més del Museu d'Art Romànic, visità el Museu d'Història de la Ciutat i l'Arxiu de la Corona d'Aragó, guiat per l'aleshores director d'ambdues institucions, Frederic Udina Martorell.



Firmes de Iorgos Seferis i Maró Seferiadis en el Llibre de firmes de l'Arxiu de la Corona d'Aragó.

Seferis i la seva esposa, Maró, foren acompanyats a Montserrat, a més de per Saltor, per Santiago Olives, delegat a Catalunya i Balears de l'Instituto Nacional del Libro Español, i per les respectives esposes. La comitiva assistí a la missa conventual i, tot seguit, fou rebuda en audiència especial per l'abat, Aureli Maria Escarré, i per l'abat coadjutor, Gabriel Brasó. Al museu, es mostrà orgullosament a Seferis una pintura atribuïda al seu admirat Greco.¹⁴

¹³ El diari gironí *Los Sitios de Gerona* (6.603: 4) recollia el 16 de setembre de 1964 la notícia de la Fira del Llibre i del discurs inaugural de Seferis, però no s'hi troba cap referència a la visita del poeta a Empúries.

¹⁴ Un suposat *Joan Evangelista* que s'atribuí un temps al pintor cretenc. El Museu de Montserrat posseeix una altra tela, *Magdalena penitent*, atribuïda amb més seguretat al Greco, però Seferis no pogué veure-la: és una adquisició posterior, procedent de la col·lecció de Josep Sala i Ardiz.



Maró Seferiadis parla amb el seu marit, en presència de Saltor, Olives i les respectives esposes.

Les tres esposes, però, per exigències del lloc, no pogueren acompanyar els homes en la seva visita a l'interior del monestir, una circumstància que segons el cronista decebé visiblement Maró Seferiadis (Saltor 1965, 17):

Las esposas respectivas, alejadas por el imperativo de la clausura, que contrarió internamente a la señora Séféris, aunque discretamente no lo revelara, quedaron atendidas en el hostel Abad Cisneros, con el esmero allí probado. (...) (L)a señora Séféris comentaba, con sus acompañantes femeninos, los pormenores de la boda real griega y el porvenir de princesa Sofía.¹⁵

¹⁵ L'al·lusió és al casament de Constantí II (rei de Grècia des del març d'aquell any) amb Anna Maria de Dinamarca, un enllaç que se celebraria precisament l'endemà d'aquell dia, el 18 de setembre. Sofia, la germana de Constantí, havia contret matrimoni amb el príncep Joan-Carles el 1962.

Tant de l'article de Saltor com de l'anotació de Seferis sobre la seva visita a Montserrat es desprèn que acompanyants i monjos van esforçar-se a mostrar al poeta com, a Catalunya i en català, l'interès per l'antiga cultura grega havia assolit elevats cims: la Fundació Bernat Metge, el Sòfocles i l'*Odissea* de Riba (traduccions que el poeta elogià en gran manera, en ser-n'hi llegits alguns passatges). En altres moments de la jornada, els acompanyants de Seferis semblen haver volgut tocar deliberadament les fibres més sensibles del poeta («hijo literario de Homero», com l'anomena Saltor), com quan li reciten passatges de *La deixa del geni grec*, de Costa i Llobera, tot fent-li avinent que l'autor hi presenta un jove bard grec que arriba a Mallorca... Que en la intenció de Costa aquell bard era Homer jove i que procedia d'Esmirna no podia sinó emocionar-lo: es pretenia que el Melesigeni de Costa, portant a les terres de parla catalana el seu esperit i el seu art es confongués amb el mateix Seferis vingut aquells dies; però amb l'esment d'Esmirna el poeta devia experimentar, una vegada més, l'enyorança amarga de la seva terra natal. D'altra banda, no deixa de fer somriure que, en sorgir d'alguna manera a la conversa els almogàvers, tan comprensiblement detestats des del punt de vista grec, Olives cerqués de compensar simbòlicament aquell odiós episodi exposant l'argument de *El meravellós desembarc dels grecs a Empúries*, de Manuel Brunet.

Seferis qualifica lacònicament de «fanàtic localisme» la impressió general que li han causat les persones que ha tractat a Catalunya; amb sorpresa, troba en el país una cultura que sembla haver ignorat abans, i, davant les mostres que n'observa i que li són mostrades, ell li atorga el crèdit de la importància, però, en fer balanç de la seva estada, en el seu judici apareix una certa reticència que potser prové precisament de l'èmfasi amb què aquella cultura ha estat reivindicada en la seva presència. Al llarg dels més de cinc dies d'estada a casa nostra, Seferis devia parlar amb moltes persones, i no és possible, naturalment, atribuir a individus concrets aquella impressió. Però sí que és lícit aventurar algunes suposicions partint de la identitat d'algunes de les persones la relació de les quals amb el poeta grec, aquells dies, estan documentades. Però em limitaré als noms que tenen relació amb la visita de Seferis a Montserrat.

Tant Octavi Saltor com Santiago Olives eren figures compromeses amb la cultura catalana, malgrat les greus dificultats que la dictadura li havia imposat i que, als anys seixanta, mantenien la seva virulència. El primer (1902-1982), poeta, escriptor, periodista, divulgador cultural, advocat, jurista i polític, era també arxiver dels Jocs Florals de Barcelona, i contribuï activament al manteniment de la continuïtat que aquests, després de la guerra i de la seva prohibició pel règim, pogueren tenir, entre l'exili i la clandestinitat (Faulí 2002). En el mateix article que comento, Saltor (1965, 18), en parlar de Costa, recorda com, l'any que el poeta hi fou premiat, el 1902, la festa fou suspesa per l'autoritat militar:

Y tampoco hubo fiesta barcelonesa. Incidencias análogas a las que luego han producido su actual injusto silencio, los transfirieron a las ruinas de Sant Martí del Canigó, el 11 de noviembre siguiente.

Amb la recuperació de la democràcia, Saltor, que havia militat a la Lliga, fou un dels qui n'intentaren la reorganització, i es presentà per la coalició Lliga de Catalunya-Partit Liberal

Català a les eleccions de 1977, sense èxit; l'any anterior va ser un dels tres oradors de la primera celebració, després de la guerra, de l'Onze de setembre.¹⁶

Santiago Olives Canals (1907-1987), hel·lenista, catedràtic de grec a l'Institut Balmes de Barcelona, havia publicat un notable estudi sobre l'hel·lenista, filòleg i editor Bergnes de las Casas (Olives, 1947);¹⁷ professionalment es mogué sempre en el camp del llibre. Abans de la guerra, havia treballat per a la Cambra Oficial del Llibre de Barcelona, després absorbida per l'Instituto Nacional del Libro Español, del qual fou delegat molts anys i ho era, com hem vist, quan Seferis fou convidat a Barcelona. En aquest càrrec, Olives impulsà nombroses iniciatives de promoció del llibre, sense mai oblidar les publicacions en català. D'altra banda, Olives fou un notable col·laborador de la Fundació Bernat Metge, a la qual contribuí amb tres volums de Plató;¹⁸ aleshores el seu nom de fonts constava com «Jaume».



Seferis a la biblioteca del monestir de Montserrat. D'esquerra a dreta, Santiago Olives, Octavi Saltor, l'abat Brasó i els monjos Joan Evangelista Vilanova i Maur M. Boix.

Home de profundes conviccions cristianes,¹⁹ Olives, que també fou director literari de l'editorial catòlica Herder, es mostrà sensible a les directrius del Concili Vaticà II. Aquests eren els aires que alenaven precisament quan s'escaigué la visita de Seferis a Barcelona i Montserrat. I si hi hagué una persona que captà aquells aires inquietos i esperançadors per a l'Església i per al seu paper en la societat, aquest fou l'abat Escarré.

¹⁶ Els altres oradors foren Jordi Carbonell (per l'Assemblea de Catalunya) i Miquel Roca (pel Consell de Forces Polítiques); Saltor hi representà els altres partits. En ocasió del quarantè aniversari d'aquell esdeveniment, Fèlix Saltor, fill de l'orador, desmentia el 20 de setembre del 2016 que la presència del seu pare a la tribuna hagués estat una imposició del governador civil (Saltor 2016). El 7 de setembre d'aquell any *Vilaweb* havia publicat el discurs d'Octavi Saltor: <https://www.vilaweb.cat/noticies/un-poble-en-marxa-el-discurs-doctavi-saltor-a-la-diada-de-sant-boi-del-1976/>.

¹⁷ També s'ocupà d'un altre hel·lenista de la mateixa època (Olives 1953).

¹⁸ Són els volums IV, de 1952 (*Cràtil i Menexen*), V, de 1956 (*Menó i Alcibiades*), i VII, de 1962 (*Fedó*) (Mestre 2011, 352).

¹⁹ Fou mentor espiritual seu el caputxí Esteve Blanch i Busquets (Evangelista de Montagut).

L'any anterior, pocs dies després que es donés a conèixer la concessió del Nobel a Seferis, el diari *Le Monde* havia publicat les cèlebres declaracions d'Escarré, el qual ja abans havia topat repetidament amb el règim franquista; el règim que el 1965, pocs mesos després de la visita del poeta grec, obligà l'abat a exiliar-se. És obvi que aquelles denúncies i tensions, així com la situació política del país, foren tema de conversa en les hores passades per Seferis a Montserrat, i probablement és a elles, en certa mesura, que es refereix sumàriament en el seu diari.

Entre els altres monjos que aquell dia atengueren Seferis a Montserrat, segons el testimoni de Saltor i de les fotografies que il·lustren el seu article, hi havia Gabriel M. Brasó i Tulla, que havia de succeir Escarré quan aquest fou obligat pel govern a renunciar al títol; Maur M. Boix i Selva, secretari d'Escarré des de 1953 fins a la seva renúncia; i Marc Taxonera i Comas, director de l'Arxiu de l'abadia (el bibliotecari al qual es refereix Seferis en el seu diari), que seria, anys a venir, el 1974, un dels promotors de l'assemblea fundacional de Convergència Democràtica de Catalunya.

Pocs dies després, a Madrid, Seferis visita el Prado («les sales de Goya són unes quantes. Un cop d'ull ràpid, insuficient») i és portat a una *novillada*; a Toledo, per fi, pot contemplar un bon nombre de pintures del seu estimadíssim Theotokópulos, i visitar la ciutat on el gran pintor havia viscut i treballat tants anys (Seferis 2019, 65-71).

Poc més de dos anys després, Seferis coneixeria, al seu país i en la seva pròpia persona, els abusos arbitraris del poder dictatorial. Mai no sabrem si, en aquells seus darrers anys, turmentat, silenciós, recordà mai més la seva experiència catalana, les converses i coneixences d'aquells dies tardorencs de 1964. Ell mateix, aclaparat davant l'opressió del seu poble, va emmudir, amargament escèptic sobre l'esdevenir del món (Seferis 2019, 197):²⁰

Avui al matí he acabat *El primer cercle*, de Soljenitsin. Al vespre, el primer home posa el peu damunt la grisa superfície de la lluna. Celebracions i prèdiques. Tanmateix, ¿aquesta trinxadissa de l'home s'acabarà mai?

Estic submergit dins aquesta misèria incurable i no puc treure-me-la del damunt. Fem viatges espacials, combatem les malalties, i tanmateix el major enemic de l'home —l'home— no podem neutralitzar-lo.

Cinc anys enrere, en el seu discurs barcelonès, Seferis havia dit que en aquest món «que progressa a les palpentes» tot depenia «d'un acte de fe»: de fe en la humanitat. Definitivament, aquesta fe, costava mantenir-la.

Acabem, però, amb una nota frívola que ens faci oblidar tanta tristor. Les últimes paraules que Seferis anota en el seu diari, a Barcelona, es refereixen a una persona que sembla que li va fer gràcia i que era «actor, poeta, torero». El lector es podrà entretenir mirant de desxifrar l'enigma d'aquesta identitat.

²⁰ L'anotació correspon al 20 de juliol de 1969; aquell dia, en efecte, el primer home, Neil Armstrong, havia trepitjat la lluna.

BIBLIOGRAFIA

- Alsina, Josep. 1963. «Seferis, de perfil», *La Vanguardia* 30.286: 24.
- Ancira, Selma. 1999. *El estilo griego III. Giórgos Seferis. Todo está lleno de dioses*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica.
- Ayensa, Eusebi & Fédon Khatziandoniu. 2008. *Πανάρχαια ευφωνία. Λογοτεχνικά κείμενα για το Εμπόριον / Vetusta eufonia. Textos literaris sobre Empúries*. Atenes: Instituto Cervantes.
- Beaton, Roderick. 2003. *George Seferis. Waiting for the Angel*. New Haven & Londres: Yale University Press.
- Calabuig, Joan Frederic. 2019. *Iorgos Seferis. Diaris de bord*. Martorell: Adesiara.
- Faulí, Josep. 2002. *Els Jocs Florals de la Llengua Catalana a l'Exili: 1941-1977*. Barcelona: Abadia de Montserrat.
- Kohler, Denis. 1989. *George Sféris, qui êtes-vous?*. Lyon: Éditions de La Manufacture.
- Marcos, Felisa. 2000-2001. «Variaciones sobre el libro». *Πιό κοντά στην Ελλάδα – Más cerca de Grecia* 16-17: 632-641.
- Mestre, Francesca. 2011. «Jaume Olives i Canals», en Montserrat Tudela & Pere Izquierdo (eds.). *La nissaga catalana del món clàssic*. Barcelona: Auriga.
- Olives, Santiago. 1947. *Bergnes de las Casas. Helenista y editor (1801-1879)*. Barcelona: CSIC.
- 1953. «Don Lázaro Bardón (1817-1897). Apuntes para una historia de los estudios helénicos en España», *Estudios Clásicos* 2, 8: 5-45.
- Riba, Carles. 1962. *Poemes de Kavafis*. Barcelona: Teide.
- Ribas, Frederic. 2015. «En la mort de Marc Taxonera». *Serra d'Or* 663: 16-19.
- Saltor, Fèlix. 2016. «Octavi Saltor a Sant Boi 76», *El Punt Avui*: <http://www.elpuntavui.cat/article/1005239-octavi-saltor-a-sant-boi-76.html>.
- Saltor, Octavio. 1965. «Un poeta griego entre nosotros. Giorgios Séféris, premio Nobel de literatura 1963». *San Jorge. Revista trimestral de la Diputación de Barcelona* 57: 14-19.
- Seferis, 1974 = Σεφέρης, Γιώργος. 1974. *Δοκιμές. Πρώτος τόμος (1936-1947)*. Atenes: Εκδόσεις Ίκαρος.
- Seferis, 1974 [2003] = Σεφέρης, Γιώργος. 1974 [2003]. *Δοκιμές. Δεύτερος τόμος (1948-1971)*. Atenes: Εκδόσεις Ίκαρος.
- Seferis, 1975 = Σεφέρης, Γιώργος. 1975. *Μέρες Β' (24 Αυγούστου 1931 – 12 Φεβρουαρίου 1934)*. Atenes: Εκδόσεις Ίκαρος.

Seferis, 1992 [2002] = Σεφέρης, Γιώργος. 1992 [2002]. *Δοκιμές. Τρίτος τόμος. Παραλειπόμενα (1931-1971)*. Atenes: Εκδόσεις Ίκαρος.

Seferis, 2019 = Σεφέρης, Γιώργος. 2019. *Μέρες Θ' (1 Φεβρουαρίου 1964-11 Μάη 1971)*. Atenes: Εκδόσεις Ίκαρος.

Alessandro Fo i Antonio Pane esperen els bàrbars

Alessandro Fo and Antonio Pane are waiting for the barbarians

Eloi Creus

Filòleg clàssic i traductor

Article rebut: 2 de gener del 2020

Sol·licitud de revisió: 20 de gener del 2020

Article acceptat: 15 de febrer del 2020

Creus, Eloi. 2020. Alessandro Fo i Antonio Pane esperen els bàrbars. *Aérides* 1, pàgs. 99-105.

Resum: Alessandro Fo és catedràtic de llatí de la Universitat de Siena, però sobretot és un poeta i traductor molt valorat a Itàlia, per bé que gairebé desconegut a casa nostra. Aquest article, a banda de presentar l'autor, pren un dels seus poemes, *Aspettando i barbari*, per resseguir el joc intertextual que planteja Fo entre ell mateix, el poeta Antonio Pane, Kavafis i d'altres autors de la literatura universal. S'hi poden llegir, a més, les primeres traduccions catalanes de dos dels seus poemes.

Paraules clau: Alessandro Fo, Kavafis, Antonio Pane, literatura italiana, intertextualitat.

Abstract: Alessandro Fo is a Latin professor at the University of Siena. However, most importantly, he is a well known poet and translator in Italy, although almost unknown in our country. This article, in addition to introducing the author, selects one of his poems, *Aspettando i Barbari*, to follow the intertextual relationship that Fo poses between himself, the poet Antonio Pane, Kavafis, and other authors of universal literature. Additionally, the first Catalan translations of two of his poems are provided.

Keywords: Alessandro Fo, Kavafis, Antonio Pane, Italian Literature, Intertextuality.

L'autor

Alessandro Fo (Legnano, 1955) va «revolucionar» el cercle literari italià quan el 2012 publicà una nova *Eneida* (Einaudi). En un país com Itàlia, que aparegui una nova traducció de l'*Eneida* ja s'entendrà que no en té res, de revolucionari, ni tampoc res de sorprenent.¹ Que fos en vers sí que ja era més estrany a un país que s'ha acostumat a les traduccions bé en prosa acadèmica, bé en línies que imiten l'extensió del vers, bé en alguna mena de vers lliure. La utilització del vers regular, sigui per a la traducció o per al conreu de la poesia pròpia, és vist com quelcom antiquat, passat de moda i que no permet la transmissió de la *veritat* poètica. El cas és que la traducció d'aquest catedràtic de llatí de Siena no només era

¹ Als catàlegs de les grans editorials hi ha *Eneides* de tota mena i condició. Sense ànim de ser exhaustiu, a Einaudi es pot trobar la traducció ja clàssica de Rosa Calzecchi Onesti (1962 a Istituto editoriale italiano; 1967, a Einaudi); a Feltrinelli, la d'Enrico Oddone (1995); a Marsilio, la de Mario Ramous (1998); a Mondadori, la de Luca Canali que va fer inicialment per a la Lorenzo Valla (1978-1990). La primera i l'última són en prosa (la primera, més o menys rítmica). Les altres dues en versos més o menys lliures.

en vers regular, sinó que se servia d'una mètrica, dita «bàrbara», que a Itàlia sempre ha suscitat aversió o com a molt una mena de simpatia condescendent per un experiment mètric vist com una antigalla que s'associa amb Carducci i Pascoli,² els quals, cadascú a la seva manera, van intentar imitar els metres antics.³ Ningú no utilitzava els hexàmetres accentuals, almenys que jo sàpiga, des de l'*Eneida* de Giuseppe Vergara (Fratelli Conti Editori, 1982), avui introbable.⁴

Malgrat l'estupefacció que devia causar una traducció en hexàmetres italians, la versió de Fo va rebre, en general, unes crítiques excel·lents i s'ha convertit en l'edició de referència del gran poema de Virgili i probablement ho serà per a les pròximes generacions.

No content, però, amb l'èxit de l'*Eneida*, Fo, recentment, ha publicat un monumental volum de Catul (2018), també a Einaudi, de 1322 pàgines, amb un comentari extraordinari a cada poema, segurament en l'edició actual de Catul de referència en qualsevol llengua. Però així com el comentari és d'un altíssim nivell, també ho és la traducció que, un cop més, es vol poètica.

Per a Catul, Fo també emprà la mètrica bàrbara. Si per traduir l'hexàmetre, un vers irreproducible a través dels versos italians, massa curts, el públic encara podia ser condescendent amb la tria d'aquesta versificació, per als metres lírics l'ús de la mètrica bàrbara devia ser vist com quelcom gairebé esnob. Potser per això, Fo inclou una nota mètrica de més de 50 pàgines per explicar com funciona cada vers de la mètrica llatina i com ha procedit ell a l'hora d'adaptar-lo. L'èxit que ha tingut el seu Catul ha acabat donant la raó a la seva proposta.

Fo s'ha convertit, doncs, en un dels traductors de poesia clàssica de moda a Itàlia i és molt valorat per aquesta faceta, d'altra banda tan important.⁵ Però Alessandro Fo, nebot del famós dramaturg, és també un poeta italià més que consagrat i, malgrat no trobar-se entre els poetes més mediàtics, publica a la col·lecció de poesia d'Einaudi, segurament la més exclusiva del país, a banda d'haver estat estudiat a bastament.⁶ Aquí, però, encara se'l coneix molt poc. Cap dels seus llibres no ha estat traduït ni al català ni, pel que sé, al castellà. D'aquí que m'hagi allargat un xic amb aquesta presentació del personatge.

² Per al concepte i l'aplicació de la mètrica bàrbara, vegeu Vergara (1978).

³ El primer, imità, entre d'altres, l'hexàmetre a partir de la combinació de diferents versos italians. El segon, a partir d'un sistema accentual semblant al dels alemanys o, a casa nostra, al de Carles Riba.

⁴ L'any 2010 es va publicar a una editorial petita, Mesogea, una *Iliada*, a càrrec de Daniele Ventre, en uns versos resultants de la combinació d'un *settenario* més un *novenario*, de ritme exclusivament dactílic, i que podríem considerar hexàmetres fets d'una manera semblant als de *Nevicata* de Carducci i, per tant, en mètrica «bàrbara». Més tard, Ventre ha publicat, amb aquest sistema i en la mateixa editorial, l'*Odíssea* (2014), i tota l'obra completa de Virgili (2018).

⁵ A més de Virgili i Catul, també ha traduït l'*Ase d'or* d'Apuleu (2003, a Frassinelli; 2010, a Einaudi) i *El retorn* de Rutili Claudi Namacià (1992, a Einaudi), en versos lliures, a més de diversos autors en una *Antologia de la poesia llatina* a cura de Luca Canali.

⁶ Vegeu, per exemple, Longhi (2001), Marchesini (2009), Puccini (2014) i Galgano (2018). També és inclòs, regularment, en les antologies de poetes italians contemporanis (Alfano *et al.* 2005) i també als manuals de literatura italiana contemporània, per exemple, al de Franco Buffoni (1992).

Esperant els bàrbars

En un dels seus llibres, *Corpuscolo* (2004), que recull bona part de la seva poesia anterior, hi ha un poema que crida l'atenció ja només pel títol: «Aspettando i barbari». Es tracta d'una poesia dels primers anys d'escriptura del poeta i no és, ni de bon tros, un dels poemes més interessants de l'autor. Més aviat és anecdòtica, si la comparem amb el nivell dels altres poemes del llibre, però, pel cas que ens ocupa, ens interessa pel joc intertextual que aparentment planteja, ja des del títol, amb l'arxiconegut poema homònim de Kavafis.

El text d'Alessandro Fo és el següent, que acaro amb la traducció catalana que improviso per a l'ocasió:

Aspettando i barbari

Prato, 10 marzo 1987

ti scrivo brevemente;
 nun tengu geniu. Sono al centro
 di una deprimente storia di famiglia.
 Ma in un momento di assenza
 di questi agenti distruttivi di mia vita
 ho preparato queste poche righe.
 Le orde imminenti impediranno tra breve
 il puro e semplice uso della mia stanza.
 Dalla raccolta sulla mia bambina,
Dei verdi giardini d'infanzia,
 ti mando il congedo:

Saluto in via Petrarca

Né mi fa degno d'un sì caro sguardo
 l'incerto arido bene che ti voglio,
 le rade scolorite erbe d'affetto
 tolte al prato di libri ludi scolii
 e il fiore sfinito di cui spargo
 tua tremante figura se voce
 ed oro implori, vento d'occhi,
 aurore propizie alla sua vela.

Sono spiaciuto per l'esito del tuo concorso
 e se ti può consolare (*si parva licet*) sono stato
 clamorosamente bocciato
 ad un umile posto
 di professore nelle medie di Stato.
 Tutto passa.
 Speriamo di poterci incontrare un giorno
 vestiti d'oro e di gemme.

Esperant els bàrbars

Prato, 10 de març de 1987

T'escrib breument.
 No en tinc gaire esma. Sóc al mig
 d'una depriment història de família.
 Però en un sol moment d'absència
 d'aquests agents tan destructius de la
 meva vida,
 he preparat aquestes poques ratlles.
 Les hordes imminents impediran
 d'aquí a no res
 l'ús, pur i simple, de la meva estança.
 D'aquell recull sobre la meva filla,
Dels verds jardins de la infància,
 te n'envio el comiat:

Adéu a Via Petrarca

No em fa digne d'un tan amat esguard
 l'incert àrid amor que per tu sento,
 les poques herbes pàl·lides d'afecte
 preses al prat de llibres jocs escolis
 i l'exhaurida flor amb què jo espargeixo
 la figura tremant de tu si veu
 i or implores, vent dels ulls,
 aurores favorables a la seva vela.

Em sap greu el resultat de les teves
 oposicions,
 i si et consola (*si parva licet*) m'han denegat
 clamorosament
 un càrrec molt humil
 de professor de secundària.
 Tot passa.
 Esperem que ens puguem trobar algun dia
 vestits d'or i de gemmes.

Com es pot apreciar pel contingut, però també per la forma, ens trobem davant d'un poema que, en realitat, no és sinó una carta. I les referències a Kavafis no són tampoc gaire més perceptibles, si més no a primer cop d'ull, que aquestes «hordes» que han d'envair l'estança del remitent, que, pel que ens diu, es troba en una situació familiar no gaire feliç.

Aquest remitent no ens és explícit, de manera que el més lògic és pensar que la veu poètica que s'expressa en primera persona és la de Fo mateix. Però de fet no és així. El metapoema en versos regulars ens pot donar alguna pista tant de la seva identitat, com d'aquest joc intertextual que va més enllà de la referència kavafiana:

«Saluto in via Petrarca» forma part, sembla, d'un llibre de poemes, intitulat *Dei verdi giardini d'infanzia* (2001), que no és de Fo, sinó d'Antonio Pane, un altre poeta italià, amic del primer, que apareix algun altre cop en la poesia de Fo,⁷ i amb qui edità el també poeta i traductor Angelo Maria Ripellino (Fo *et al.* 1990 i 2007), un escriptor les influències del qual apareixen aquí i allà a l'obra de Fo (Puccini 2014, 216).

L'autor, per tant, està poetitzant la carta que Pane li enviava, un mecanisme, per cert, molt propi de Ripellino (Puccini 2014, 235). En aquesta carta-poema, hi trobem reproduïts, tal qual, vuit versos de la composició de l'amic, que comença el poema, de fet, amb un vers d'una cançó de Petrarca (72 del *Cançoner*), d'aquí el títol del metapoema, que ofereix un altre joc intertextual i que per mètrica, estil i fins per disposició tipogràfica, ja es desmarca de la resta de versos i imita, encara que vagament, l'estil petrarquí.

La història familiar «depriment» no se'ns explica. Hem de creure que és un episodi de la vida de Pane prou trist per convocar una reunió familiar a casa seva. Una reunió de gent que, sigui pel motiu que l'ha provocada, sigui pels que l'integren, és qualificada d'«hordes», que envairan la casa i obligaran el poeta a recloure's a la seva habitació. Tot plegat fa que el poeta evoqui un poema propi, dedicat a la filla.

Després del poema, un tall i un canvi de tema i de to. Tampoc no podem saber a què es refereix amb el «resultat de les teves oposicions». Però aquest «teves» ha de ser, aquest cop sí, referit a Fo. A través de la lectura del poema i prou, no podem saber exactament de què parlen, més enllà d'unes oposicions a una plaça amb resultat negatiu. Però abans d'*Aspettando i barbari*, al llibre, a banda de la presentació de Maurizio Bettini, que també en parla tímidament,⁸ hi ha un altre poema («L'autore, una sera, accingendosi a partire con un grosso carico, sotto il Natale del 1986, per affari e ulteriori prove», pàg 19) que ens dóna una idea més clara del que comentem i que per això afegeixo en apèndix, tant en l'original, com en la traducció que he intentat.

Fo hi parla d'unes oposicions a professor d'Universitat entre Roma i Cremona, que el fan anar amunt i avall amb els llibres de filologia clàssica, l'«insospitat armari clàssic ambulant». Uns llibres a qui deu amics i records («Sereu encara vehicles d'amics, /

⁷ Per exemple, a *Nuove di Pane* (pàg. 33).

⁸ «Ho conosciuto Fo durante un concorso. Potrebbe esserci un' occasione piú banale di questa, per incontrare un poeta? Alessandro Fo arrivò carico di libri: "Libri, che vi ho portato a spasso per il mondo / e, per concorsi, fra Roma e Cremona" [citació del poema de Fo *L'autore, una sera, accingendosi...*]. Fece la sua prova, e non vinse. La sua prova era bella, molto, però non vinse» (Bettini 2004, V)

històries a la d'Artagnan, petges d'afectes: / serem afectes.»), i a qui en un temps passat demanava i agraiïa les bones notes que treia als exàmens («que us pregava pel deu i la matrícula»), però que, en canvi, no li van poder salvar «la mare de la mort / (potser perquè, encabar l'operació, / abstret i exhaust oblidava/dubtava a / desfer el ritual de donar-vos les gràcies)».

Pane, doncs, a la carta que Fo literaturitza, en responia una de primera on, hem de creure, s'explicaven aquestes vicissituds. I en aquesta resposta, li explicava que ell no havia ni passat l'examen per esdevenir professor de secundària, per tal de consolar-lo, si és que era possible comparar les situacions. *Si parva licet*, diu l'altre poeta, citant, aquest cop, les *Geòrgiques*.⁹

Hi ha, doncs, un joc de cartes entre els dos poetes, Fo i Pane, que, amb ajuda de Petrarca i Virgili, s'escriuen i s'expliquen les desgràcies. Què hi pinta aquí Kavafis, més enllà de la immediata ocupació no desitjada de la casa d'un d'ells per part d'una «horda» per un motiu que desconeixem? Poca cosa més, semblaria. Però no ben bé.

Als últims versos Fo-Pane proclama el desig que es puguin «trobar algun dia / vestits d'or i de gemmes». Vestits amb robes precioses i engalanats amb joies d'or i d'argent van, justament, els cònsols de Kavafis que esperen els bàrbars, qui en la traducció italiana més icònica, la del neohel·lenista F. M. Pontani, s'expressa així:

Perché i nostri due consoli e i pretori
sono usciti stamani in toga rossa?
Perché i bracciali con tante ametiste,
gli anelli con gli splendidi smeraldi luccicanti?
Perché brandire le preziose mazze
coi bei caselli tutti d'oro e argento?

Oggi arrivano i barbari,
e questa roba fa impressione ai barbari.

Els bàrbars, sempre els bàrbars, culpa i solució de totes les dificultats en què hom es troba. En paraules de Davide Puccini (2014, 235), que ha estudiat l'obra de Fo, aquest últim vers, amb la referència a Kavafis,

assume un significato fecondamente ambiguo, in accordo con il taciuto modello, nel quale i barbari rappresentano sì un pericolo per la civiltà ma anche la soluzione di tutti i problemi e quando si sa che non arriveranno prevale un senso di smarrimento.

Es tracta, com veiem, d'una poesia anecdòtica, autobiogràfica, privada i molt críptica sense l'explicitació de tots aquests detalls, que requereix una lectura completa del llibre. No és, com dèiem, el poema que triaríem de tots els que es poden llegir a *Corpuscolo*. N'hi ha d'esplèndids, sobretot a *Mancanze* (2014), el seu últim recull. Però avui, sobre la pista de Kavafis, volia resseguir les referències de tots els poetes que s'hi parafrasegen, d'una manera o altra: Pane, citant Petrarca i Virgili, passat per Fo, que, imitant un mecanisme de Ripellino, ho lliga tot amb una idea vaga del Kavafis de Pontani.

⁹ «[...] *si parva licet componere magnis*» (Georg. IV 176).

És, a més, un poema entretingut de traduir, perquè el traductor, més enllà de traduir el que diu l'italià pot, a més, intentar imitar el joc intertextual citant els referents, si hi són, en llengua catalana. Així, el vers de Petrarca és robat de la traducció de Miquel Desclot (Proa, 2016), a qui, en certa manera, miro d'imitar al metapoema «Adéu a via Petrarca».

Qui és un grandíssim traductor de poesia és, com deia, el mateix Alessandro Fo. Només per això ja podria reclamar el dret de ser reconegut com a poeta, perquè un traductor de poesia, si és bo, és ja un escriptor (de poesia) de ple dret. Però en Fo es reuneix, a més, la doble condició: la de traductor de poesia i la de poeta de producció pròpia. I un poeta ben remarcable, val a dir. I, si bé el poema de què hem parlat avui és més aviat una joguina, que valgui com a pretext per parlar d'un escriptor, que, de mica en mica, esperem que sigui més conegut a casa nostra.

Annex

L'autore, una sera, accingendosi a partire con un grosso carico, sotto il Natale del 1986, per affari e ulteriori prove

Libri, che vi ho portato a spasso per il mondo e, per concorsi, fra Roma e Cremona; che io pregavo per il trenta e lode; ma non salvaste, poi, mia madre da morte (forse perché, dopo l'operazione, sbadato e stanco scordavo/esitavo a sciogliervi il ritmo del ringraziamento); proteggerete anche questo viaggio, unitamente all'anello già di lei.

Poi torneremo a casa, ancorché sconfitti, alla Domenica Sportiva e l'arrosto. Sarete ancora veicolo di amici, storie alla d'Artagnan, orme di affetti: saremo affetti.

E scriveremo ancora. Io, dentro voi, le vostre singole storie, in uva azzurra; voi dentro il vostro topo, isòtopo giù nella vita: scaffale di minori, insospettato ambulante armadio classico.

L'autor, un vespre, disposant-se a anar-se'n amb una grossa càrrega, pels volts de Nadal de 1986, per afers i altres proves.

Llibres, que us he passejat per arreu del món, i per oposicions entre Roma i Cremona que us pregava pel deu i la matrícula; però no em vau salvar la mare de la mort (potser perquè, encabar l'operació, abstret i exhaust oblidava / dubtava a desfer el ritual de donar-vos les gràcies); protegireu també aquest meu viatge, fent companyia a l'anell que era d'ella.

Després, per bé que vençuts, tornarem a casa, al Gol a Gol¹⁰ i al rostit dels diumenges. Sereu encara vehicles d'amics, històries a la d'Artagnan, petges d'afectes: serem afectes.

I encara escriurem. Jo, dins vostre, les vostres soles històries de raïm blau; vosaltres dins la vostra rata, isòtop en la vida,¹¹ prestatges d'escriptors menors, insospitat armari clàssic ambulat.

¹⁰ Fo parla de la «Domenica sportiva», un programa de futbol mític de la RAI, que s'emet cada diumenge des del 1953. He intentat donar-hi un equivalent que pogués sonar plausible o, almenys, aprehensible.

¹¹ En italià, hi ha un joc de paraules intraduïble. L'autor juga amb el mot «topo» (rata, ratolí) unint-lo, només per similitud fonètica, a «isòtopo», l'element químic radioactiu. L'aparició de «topo» aquí, tan sorprenent, s'explica per l'expressió «topo di biblioteca», tan corrent en italià i que d'altra banda, nosaltres també tenim.

BIBLIOGRAFIA

- Alfano, Giancarlo, Baldacci, Alessandro, Bello Minciacchi, Cecilia, Cortellessa, Andrea, Manganelli, Massimiliano, Scarpa, Raffaella Zinelli, Fabio i Zublena, Paolo. 2005. *Parola Plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*. Roma: Sossella Editore.
- Bettini, Maurizio. «Crestomalia», en Fo 2004.
- Buffoni, Franco (ed.). 1992. *Poesia contemporanea, Secondo quaderno italiano*. Milà: Guerini e Associati.
- Desclot, Miquel. 2016. *Petrarca. Cançoner*. Barcelona: Proa.
- Fo, Alessandro. 2004. *Corpuscolo*. Torí: Giulio Einaudi Editore.
- Fo, Alessandro. 2012. *Publio Virgilio Marone. Eneide*. Torí: Giulio Einaudi Editore.
- Fo, Alessandro. 2014. *Mancanze*. Torí: Giulio Einaudi Editore.
- Fo, Alessandro. 2018. *Gaio Valerio Catullo. Le Poesie*. Torí: Giulio Einaudi Editore.
- Fo, Alessandro, Pane, Antonio i Vela, Claudio (eds.). 1990. *A.M. Ripellino. Poesie. Dalle raccolte e dagli inediti (1952-1978)*. Torí: Giulio Einaudi Editore.
- Fo, Alessandro, Pane, Antonio, Lenzi, Federico i Vela, Claudio (eds.). 2007. *Notizie dal diluvio. Sinfonietta. Lo splendido violino verde*. Torí: Giulio Einaudi Editore.
- Galgano, Andrea. 2009. «Alessandro Fo, il mancante e lo sguardo», en *Lo splendore inquieto*. Roma: Aracne. 295–300.
- Longhi, Silvia. 2001. «La Musa versatile di Alessandro Fo». *Strumenti critici*. 3. 473-490.
- Marchesini, Matteo. 2009. «La poesia degli scartafacci. Su Alessandro Fo». *Italies*. 13. *Poeti d'oggi/Poètes italiens d'aujourd'hui*: 291–299.
- Pontani, Filippo Maria. 1961. *Poesie. Costantino Kavafis*. Milà: Mondadori.
- Puccini, Davide. 2014. «Alessandro Fo e la poetica del carpe diem», *La parola del testo: semestrale di filologia e letteratura italiana comparata*, XVIII, 1/2, 213-256.
- Vergara, Giuseppe. 1978. *Guida allo studio della poesia Barbara italiana*. Nàpols: Fratelli Conte Editori.



II. LITERATURA: NOVETATS I RESSENYES

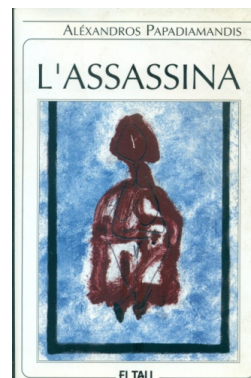
B'. ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ· NEA KAI BIBΛIOKPIΣIEΣ

LITERATURA NEOGREGA

Títols publicats a casa nostra els darrers onze anys (2009-2020)



Maria Iordanidu, *Loxandra*. Trad. Rubén Montañés. Castelló de la Plana: Publicacions Universitat Jaume I, 2009. 245 pàgs.



Aléxandros Papadiamandis, *L'assassina*. Trad. Toni Góngora. Palma de Mallorca: El Tall, 2009. 131 pàgs.



Aléxandros Papadiamandis, *L'assassina*. Trad. Raül Garrigasait. Martorell: Adesiara, 2009. 166 pàgs.



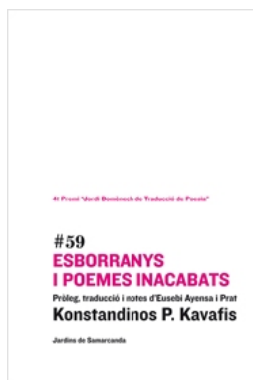
Petros Màrkaris, *Mort a Istanbul*. Trad. Montserrat Franquesa & Joaquim Gestí, Barcelona: Tusquets, 2009. 248 pàgs.



Andreas Embirikos, *Escrits o Mitologia personal*. Trad. Helena Badell. Martorell: Adesiara, 2009. 152 pàgs.



Iannis Ritsos, *Fedra / El retorn d'Ifigènia*. Trad. Joan Casas. Berga: L'Albí, 2010. 94 pàgs.



Konstandinos PÀGS. Kavafis, *Esborranyes i poemes inacabats*. Pròleg, traducció i notes d'Eusebi Ayensa i Prat. Vic: Cafè Central/Eumo editorial, 2011. 128 pàgs.



Eusebi Ayensa, *D'una nova llum. Carles Riba i la literatura grega moderna*. Lleida: Pagès editors, 2012. 191 pàgs.



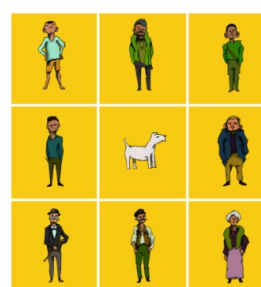
Iannis Ritsos, *La sonata del clar de lluna*. Trad. Joan Casas. Martorell: Adesiara, 2012. 56 pàgs.



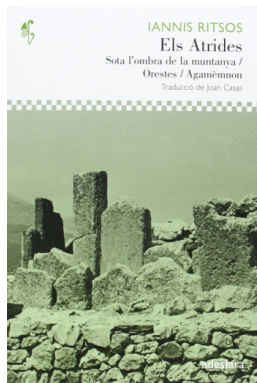
Amanda Mikhalopulu, *M'agradaria*. Trad. Mercè Guitart. Barcelona: Raig verd, 2012. 160 pàgs.



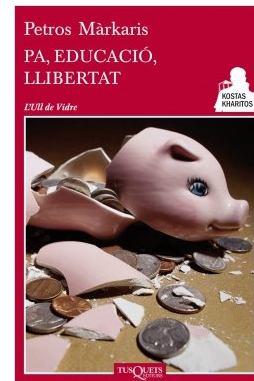
Nikos Kavadias, *Li i altres relats*. Trad. Jaume Almirall. Barcelona: Club Editor, 2013. 128 pàgs.



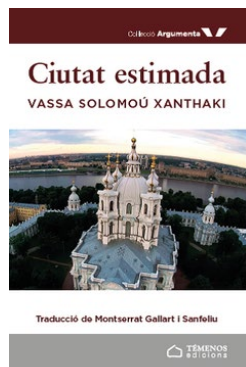
En Polissó
PINELOPI DELTA
Traducció de Toni Góngora
Palma de Mallorca: Garbuix, 2014. 243 pàgs.



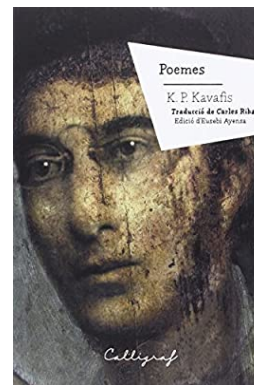
Iannis Ritsos, *Els Atrides. Sota l'ombra de la muntanya / Orestes / Agamèmnon*. Trad. Joan Casas. Martorell: Adesiara, 2014. 169 pàgs.



Petros Màrkaris, *Pa, educació, llibertat*. Trad. Montserrat Franquesa & Joaquim Gestí. Barcelona: Labutxaca, 2014. 256 pàgs.



Vassa Solomou Xanthaki, *Ciutat estimada*. Trad. Montserrat Gallart. Barcelona: Témenos edicions, 2015. 230 pàgs.



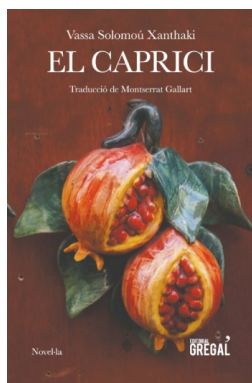
K. PÀGS. Kavafis, *Poemes*. Traducció de Carles Riba. Edició d'Eusebi Ayensa. Figueres: Edicions Cal·lígraf, 2016. 244 pàgs.



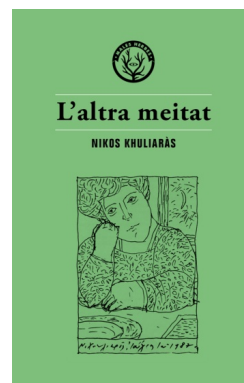
Iannis Ritsos, *Repeticions*. Trad. Eusebi Ayensa. Girona: Edicions de la ela geminada, 2016. 212 pàgs.



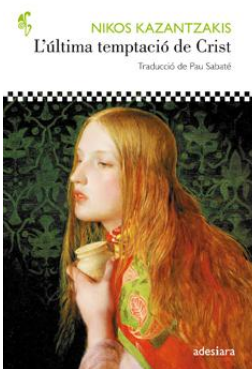
Iannis Ritsos, *Persèfone / Àiax / Filoctetes*. Trad. Joan Casas. Martorell: Adesiara, 2016. 152 pàgs.



Vassa Solomou Xanthaki, *El caprici*. Trad. Montserrat Gallart. Maçanet de la Selva: Gregal, 2016. 118 pàgs.



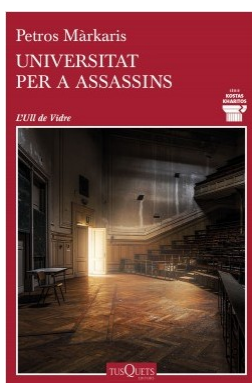
Nikos Khuliaràs, *L'altra meitat*. Trad. Mercè Guitart, Barcelona: Males Herbes, 2017. 165 pàgs.



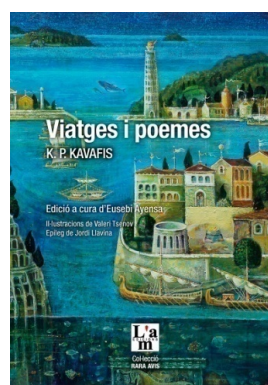
Nikos Kazantzakis, *L'última temptació de Crist*. Trad. Pau Sabaté. Martorell: Adesiara, 2018. 616 pàgs.



Nikos Kazantzakis, *El Crist de nou crucificat*. Trad. Joan Sales, rev. Pau Sabaté. Barcelona: Club Editor, 2018. 576 pàgs.



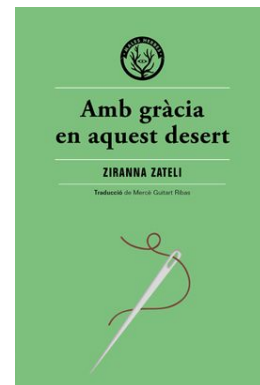
Petros Mårkaris, *Universitat per a assassins*. Trad. Montserrat Franquesa & Joaquim Gestí. Barcelona: Tusquets, 2019. 320 pàgs.



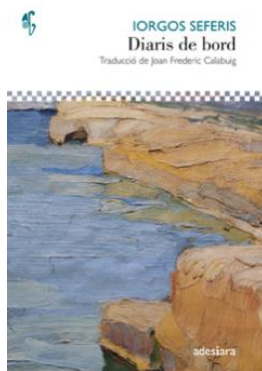
Konstandinos P. Kavafis, *Viatges i poemes*. Ed. a cura d'Eusebi Ayensa. Avinyonet de Puigventós: L'Art de la Memòria edicions, 2019. 124 pàgs.



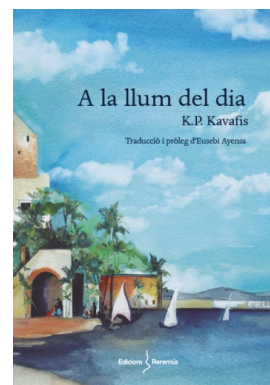
Rea Galanaki, *L'última humiliació*. Trad. Mercè Guitart. Barcelona: Tigre de paper, 2019. 240 pàgs.



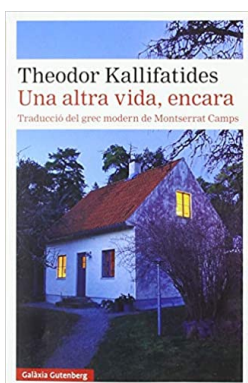
Ziranna Zatei, *Amb gràcia en aquest desert*. Trad. Mercè Guitart. Barcelona: Males Herbes, 2019. 336 pàgs.



Iorgos Seferis, *Diaris de bord*. Trad. Joan Frederic Calabuig. Martorell: Adesiara, 2019. 240 pàgs.



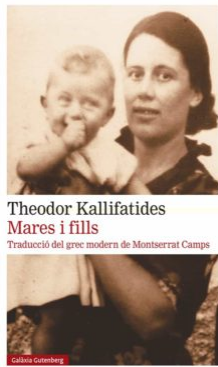
Konstandinos P. Kavafis, *A la llum del dia*. Trad. Eusebi Ayensa. Salt: Edicions Reremús, 2020. 71 pàgs.



Theodor Kallifatides, *Una altra vida, encara*. Trad. Montserrat Camps. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2020. 160 pàgs.



Kiki Dimulà, *Us he deixat un missatge*. Trad. Quim Gestí. Barcelona: Godall Edicions, 2020. 460 pàgs.



Theodor Kallifatides, *Mares i fills*. Trad. Montserrat Camps. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2020. 176 pàgs.

Sobre literatura

Amanda Mikhalopulu

Esriptora

El dia 17 de maig de 2019, l'Associació Catalana de Neohel·lenistes, en col·laboració amb l'Escola Oficial d'Idiomes Barcelona-Drassanes, convidà l'escriptora Amanda Mikhalopulu. En la sessió celebrada aquell dia, l'autora llegí el text que ara editem. A més, conversà amb Mercè Guitart, la seva traductora al català, amb Kleri Skandami, cap del Departament de Grec Modern de l'EOI, i amb Jaume Almirall, president de l'ACNH i traductor de la present col·laboració, els quals també llegiren passatges d'obres de l'escriptora.

La literatura és un arranjament virtuosístic del món, i els escriptors sastres que treballen tallant i cosint sobre el patró de la vida. El desideràtum és un restabliment alleujador, una protecció —és a dir, un vestit que ens puguem posar sobre la pell per no sentir-nos sols, per no sentir-nos nus. En la literatura, cada escriptor cus una vegada i una altra el mateix vestit: planteja i torna a plantejar la mateixa pregunta de diferents maneres, amb diferents trames. Això succeeix perquè la vida és per a cadascú de nosaltres perseverança i per a tots plegats acaba amb un gran misteri, que és la nostra mort. La mort és la força motriu de cada ficció, de cada consol, amb altres paraules.

En l'interval que ens mantenim vius i tenim consciència de nosaltres mateixos, intentem donar un sentit a això que vivim, però sempre des de la perspectiva d'una angoixa vital, absolutament pròpia: qui som, com ens estimaran aquells que estimem, com es realitzaran els nostres somnis, com en tindrem de millors.

La gran literatura ens encoratja perquè dona forma a aquestes angoixes i els aporta allò que manca a la nostra vida les darreres dècades: col·lectivitat. Un dels llibres que he llegit últimament, *Els anys*, d'Annie Ernaux, podria ser el llibre més fantasmagòric de la història europea, si l'ensenyament europeu canviés de rumb i posés la literatura amb mitjans més revolucionaris a l'aula. Ernaux descriu la seva vida des de la dècada dels 40, quan va néixer, fins a l'època actual, parlant en primera persona del plural: nosaltres les franceses que vam néixer en un poblet i vam somiar en la gran ciutat, nosaltres les noietaes que vam somiar un home que contindria tots els homes, nosaltres les dones que vam somiar l'Esquerra en la seva forma idealitzada i vam omplir les habitacions amb fum de cigarrets i vam escoltar la música a tot volum i vam voler llegir tots els llibres del món, però finalment hem comprovat que la vida és poqueta cosa i que ja l'única cosa sobre la qual podem conversar és sobre com hem viscut, intentant al mateix temps no farcir el relat de nostàlgia, perquè la nostàlgia ho destrueix tot.

Una cosa equivalent he volgut fer amb *Barroc*, una auto-ficció que m'utilitza a mi mateixa com a conillet d'Índies per parlar de les darreres cinc dècades a Grècia. He dividit el relat de la meva vida en cinquanta breus capítols, cinquanta històries, de la mateixa manera que

temps enrere dividia els meus cabells en trenes, perquè al vespre se m'arriressin. Totes juntes, les trenes eren els meus cabells, però cadascuna era autònoma. He triat cinquanta històries des dels cinquanta anys fins a la meva concepció, una per a cada any de la meva vida. Després he manipulat aquestes històries a la manera de la ficció, traient-ne la verborrea i l'avorriment de la vida real, la seva immobilitat, cenyint la realitat d'imaginació.

Això no ho he fet només perquè crec que la vida real té avorriment i forats negres que no es descriuen prou bé novel·lísticament sinó també perquè he volgut enterbolir les aigües. És a dir, per escriure un llibre sobre el jo que és més ampli que el nosaltres, tal com el descrivim en els altres, com si estigués tancat en ciment, en relats, anècdotes, històries que ens fan semblar valents, divertits o interessants. Calia que em tornés a relatar a mi mateixa històries mil vegades repetides sobre els meus anys infantils, la família, l'amor, els anys d'estudiant, la maternitat, la malaltia, la mort de les persones estimades, els viatges, els desenganys, procurant no reproduir històries consolidades, sinó veure'm a mi mateixa a distància, com un heroi de novel·la. El desideràtum era reescriure la meva vida com la biografia d'algú altre que conec i no conec bé, amb la «simpatia indiferent» que esperava James Joyce quan parlava d'herois de novel·la.

En algun moment de les seves vides, potser tots els escriptors s'avorreixen de la imaginació o potser comprenen que la imaginació és ocultació de si mateix: generalment empellem els nostres herois amb característiques de persones que coneixem bé, fins i tot amb característiques pròpies. Per descriure el patiment, la contrició, o la boja felicitat, ens refugiem fins a un cert punt en els nostres propis sentiments, com actors que intenten ficar-se dins el seu paper.

En aquest sentit, el meu llibre anterior podria anomenar-se auto-ficció, perquè *La dona de Déu* —aquest és el títol— descriu la vida d'una dona a la qual la Història no va donar la possibilitat de narrar al món la seva pròpia versió, cosa que ha ocorregut en moltes ocasions a les dones escriptores al llarg dels segles. I també *M'agradaria*, un recull de narracions que s'entrellacen entre elles i que descriuen la vida d'una noieta que intenta escriure un llibre, podria ser una biografia, perquè, com deia, sempre escrivim sobre el que ens interessa i generalment ens interessa una idea obsessiva, que en cada llibre encerclém.

La meua pròpia obsessió, si és que puc expressar-la amb paraules, és: com pot una dona continuar essent nena, com s'ho fa —sense caure en l'infantilisme— per mantenir inalterat el pinyol del pensament de l'omnipotència adolescent gràcies al somni de l'escriptura. Com intenta convèncer els altres que se l'estimin escrivint històries, les quals desemboquen en altres històries provocant un vertigen formidable, i com, malgrat el vertigen, té dificultats per tancar el cercle de les històries, ja que allò que no es pot narrar no existeix.

Barroc va de l'edat de 50 cap enrere, en el sentit d'una estranya disminució de l'edat, i l'experiment en aquest llibre no té a veure només amb els límits d'un mateix, sinó també

amb els límits de la llengua. M'interessa com entenem el món per mitjà de la llengua, per això també la narradora, a *Barroc*, a mesura que es va fent petita arrenca capes de llengua, per tant també d'experiència. Quan és una dona de mitja edat que n'està fins al cap d'amunt, fa servir una llengua més complicada, a l'adolescència juga amb l'argot grec de la dècada dels 80, i quan torna a ser infant parla senzillament fins que es perd en el seu jo pre-lingüístic, el primer any de la seva vida. Escrivint, o millor reescrivint la seva llengua, simplificant-la a mesura que es va fent petita, acaba essent la que era. El passat, doncs, passa a ser un simulacre de llengua. Perquè la llengua no és només caràcter natural, també és experiència. I com a desig i aspiració, com a «vull» i «puc», cobra per endavant allò que volem fer en la nostra vida —i en la nostra ficció.

Espero que s'hagi entès: per a mi la literatura no és representació naturalista de la vida, sinó una manera de curar-nos del realisme combinant-lo amb surrealisme, expressionisme abstracte, desplaçaments temporals, infraccions urbanístiques i tot allò que està al servei de la història que volem contar. La història guia, la història busca ser dita de determinada manera. En funció de les seves necessitats la història mateixa selecciona persona narrativa, tècniques, estil, atmosfera. La història té exigències terribles, com si fos una persona que vol imposar les seves pròpies regles. Els escriptors paren l'orella i posen per escrit les històries, són els secretaris de les històries, o dit d'una altra manera, els sastres que hem dit abans.



Cartell promocional de l'última novel·la d'Amanda Mikhalopulu *Barroc* (Atenes: Kastanioti, 2018).

Més informació al lloc web d'Amanda Mikhalopulu: <http://amandamichalopoulou.com/>.

Proses del Kavafis jove, en català per primer cop

Joan-Andreu Martí Gebellí

Filòleg clàssic i neohel·lenista. Coautor de la transcripció del neogrec (IEC)



K. P. Kavafis, *Viatges i poemes*. Edició a cura d'Eusebi Ayensa. Il·lustracions de Valeri Tsenov. Epíleg de Jordi Llavina. Col·lecció Rara Avis. Avinyonet de Puigventós: L'Art de la Memòria Edicions, 2019. 120 pàgs.

De K. P. Kavafis, el «poeta grec modern paganitzant, invertit, patriòtic, elegíac, libidinós i politeïsta» que deia Josep Pla, són bastant coneguts els seus 154 poemes canònics. De fet, aquestes paraules de Pla van ser escrites arran de la seva lectura dels poemes de l'alexandrí traduïts al català, en part, per Carles Riba. D'aleshores ençà, ja en són uns quants els torsimanys que han anostrat parcialment (Eudald Solà) o en la seva totalitat (Joan Ferraté, els mallorquins Antoni Avellà i Bartomeu Garcés) el cànon del poeta. Restaven una trentena de poemes inacabats, traduïts al català en sengles edicions per Solà (2009) i Eusebi Ayensa (2011).

Ara els lectors catalans disposen d'uns nous textos del jove Kavafis. Es tracta bàsicament d'uns quants poemes en grec que ja apunten maneres en tots els sentits, i d'unes quantes proses escrites originàriament en anglès, a tall de dietari redactat durant els seus viatges, l'un a Constantinoble el 1882, l'altre a Atenes el 1901, a més d'una excursió a Kafr-Zaiat el 1919. L'excel·lent traducció d'Ayensa va acompanyada d'un ric aparat de notes que tant ens situa en la realitat del seu temps com ens orienta pels arxius en què ara es troben els manuscrits de l'autor.

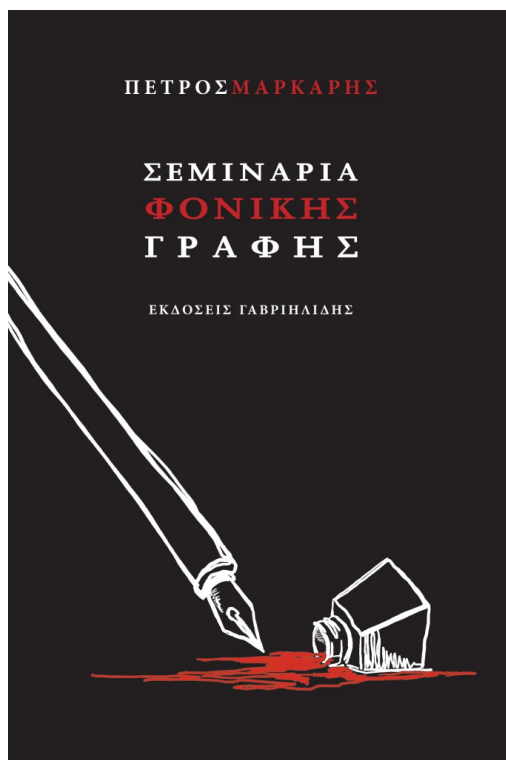
És al llarg d'una quarantena de pàgines que ocupen aquest diari del primer viatge a Grècia, el moll de l'os d'aquest llibre, que sabem els detalls providencials que van permetre a Kavafis fer-se un nom en el món literari grec, amanits amb anotacions un pèl neuròtiques de la temperatura, reports dels cafès de moda a l'època del nostre *gentleman* i, com no podia ser menys, comentaris sobre els efebs apol·linis que es creuaven pel seu camí.

Pel que fa als poemes, ja ens presenten un Kavafis *in nuce*: el pessimisme, el desig insinuat, sovint insatisfet, la consciència dolorosa del pas del temps. Alguns lectors només hi trobaran a faltar la versió original grega acarada. Aquesta mancança, però, es veu compensada per les delicioses il·lustracions de Valeri Tsenov en un volumet tan llaminer que ens deixa amb ganes de més.

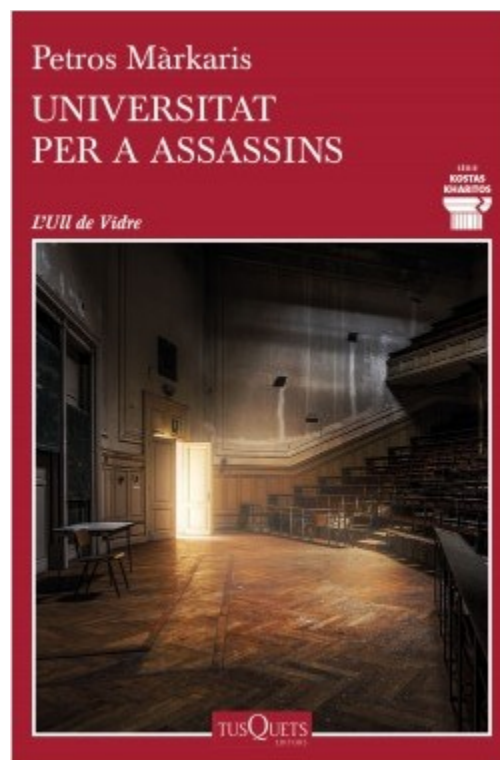
De la càtedra universitària a la cadira ministerial

Eusebi Ayensa

Filòleg clàssic i neohel·lenista. Ex-director de l'Institut Cervantes d'Atenes



Πέτρος Μάρκαρης, *Σεμινάρια φονικής γραφής*.
Αθήνα: Εκδόσεις Γαβριηλίδης, 2018. 336 σελ.



Petros Mårkaris, *Universitat per a assassins*. Traducció de Montserrat Franquesa i Quim Gestí.
Barcelona: Tusquets, 2019. 320 pàgs.

Fa un parell d'anys, Petros Mårkaris, l'escriptor grec amb major projecció internacional avui dia, em comentava, en una tertúlia de cafè, que no podia sofrir els professors universitaris que deixaven les aules per baixar a la palestra política. En aquells moments vaig considerar que es tractava d'una més de les seves lúcides interpretacions de la complexa realitat social, política i econòmica grega, però m'equivocava de mig a mig. En rebre la seva darrera novel·la, *Seminaris d'escriptura criminal* —abans fins i tot de conèixer l'excel·lent traducció al català de Quim Gestí i Montserrat Franquesa amb el nou títol d'*Universitat per a assassins*—, vaig comprovar que aquell comentari fet al vol tenia una transcendència molt més gran del que vaig imaginar en un primer moment.

En efecte, després d'endinsar-se en la crisi econòmica grega amb les seves famoses novel·les *Amb l'aigua fins al coll*, *Liquidació final* i *Pa, educació, llibertat*, i d'apropar-nos a una de les cares més sinistres de l'emigració en el seu esplèndid llibre *La mort d'Ulisses* —que aplega una sèrie de relats entorn del drama dels refugiats, que no ha deixat d'interessar-lo

vivament, com a novel·lista i guionista de pel·lícules del seu gran amic Theo Angelópulos—, ara s'enfronta a un altre dels grans problemes de la seva societat: l'esfondrament del sistema educatiu públic com a conseqüència, novament, de la crisi. Una crisi que, com ell mateix no deixa de recalcar en entrevistes i en alguns dels seus articles a la premsa grega i alemanya, va molt més enllà d'una mera crisi econòmica. En un article publicat l'any 2013 en un diari suís i, en versió castellana, a *El País* amb l'expressiu títol de *La incurable enfermedad de Atenas*, exposava la seva visió de la realitat grega, que els mitjans de comunicació sovint simplifiquen en excés. Atenes —i Grècia en general— es moren, però no pas de manera fulminant, d'un atac de cor, sinó lentament, d'alzheimer. El problema de fons —del qual la crisi econòmica n'és només la conseqüència més palpable però no l'única— és que Grècia, un país tradicionalment pobre però amb un alt nivell cultural, ha renunciat als seus valors tradicionals i s'ha llençat a un guany fàcil, com qui es llença per la borda d'un vaixell sense salvavides. Els grecs havien passat moments de pobresa extrema, però van saber superar-los per aquesta mateixa cultura de la pobresa, que tenia en la solidaritat, en la poesia —amb dos premis Nobel a la segona meitat del segle XX—, i en la música rembètica algunes de les seves principals senyes d'identitat.

Amb l'atzucac de la crisi, que caigué de sobte damunt d'una classe mitjana que no havia dubtat a engegar a rodar uns valors tradicionals —pel fet mateix de considerar-los massa lligats a una època de pobresa que volia oblidar—, els grecs es van trobar totalment desvalguts, com un malalt d'alzheimer que no és capaç d'entendre el món en què viu perquè ha oblidat el seu passat.

I l'ensenyament —al costat de la sanitat—, amb uns recursos públics que minven any rere any, és una de les principals víctimes d'aquesta situació de mal adobar. No són pocs els professionals de l'ensenyament —sobretot superior— que fan el salt a la política, sovint sense vocació de servei al país i amb l'únic objectiu de no perdre el seu estatus social i econòmic. I ells són, precisament, els protagonistes de la darrera novel·la de Petros Màrkaris, executats, com diu un dels suposats comunicats de reivindicació emesos pels seus assassins, per haver canviat la càtedra universitària per la cadira ministerial: «Ahir vam executar en Kléarkhos Rapsanis per alta traïció. En Kléarkhos Rapsanis va traïr la sagrada tasca de la docència. Va sacrificar els seus deixebles, els va privar dels seus coneixements, per entrar en política i garantir-se un càrrec ministerial. I, a més, en un moment en què les universitats tenen greus problemes econòmics, no poden treure places per cobrir les necessitats educatives i fan que treballin amb grans mancances de personal docent. Això és alta traïció i es castiga amb la pena capital».

El comissari Kharitos, doncs, que ja coneixíem d'altres novel·les, es veurà en la necessitat de resoldre tres crims de característiques semblants, i ho farà amb la seva perspicàcia i olfacte habituals, que mantenen el lector amb l'ai al cor fins a la darrera pàgina. Una gran novel·la, sens dubte, *Universitat per a assassins*, que, a més, reflexiona sobre un dels grans problemes de la societat grega actual, el de la crisi de l'ensenyament tradicional i el desprestigi de la classe política, símptomes, ambdós, d'una societat malalta, que està molt lluny de veure's circumscrita als límits estrictes de l'estat grec.

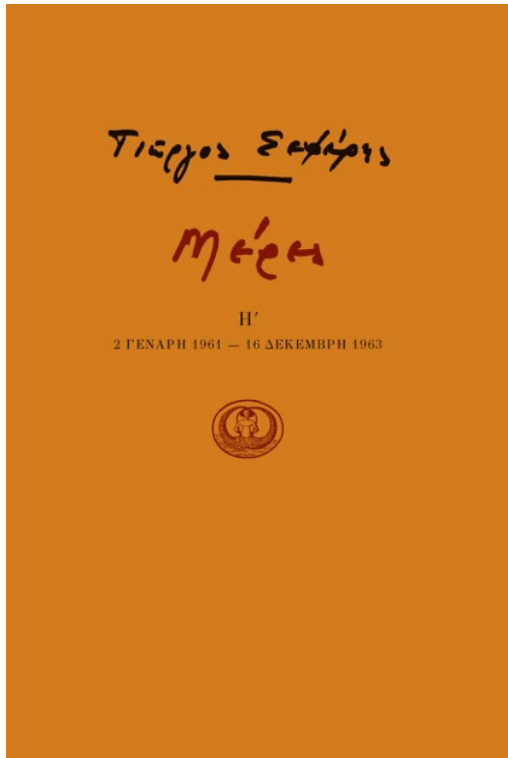


Petros Mårkaris

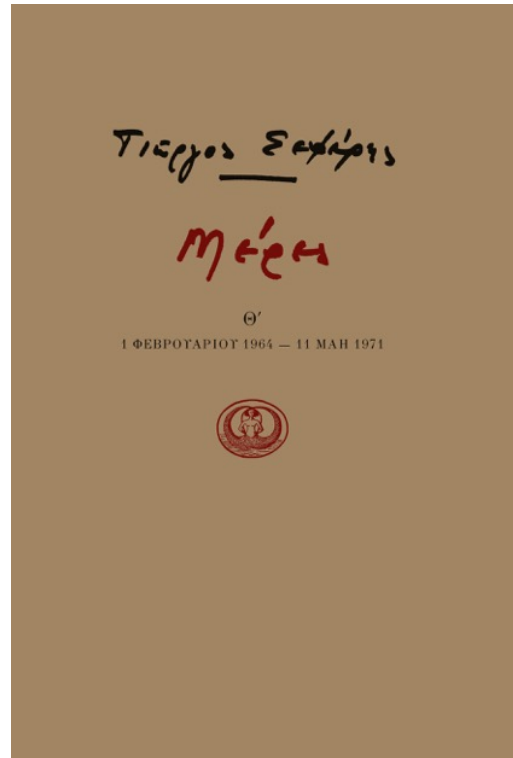
Els *Dies* de Iorgos Seferis

Joan-Frederic Calabuig

Filòleg clàssic i neohel·lenista. Traductor de Iorgos Seferis al català



Γιώργος Σεφέρης. *Mères H'* 2 Γενάρη 1961 – 16 Δεκέμβρη 1963. Φιλολογική επίμελεια Κατερίνα Κρίκου-Davis. Αθήνα: Ίκαρος, 2018.



Γιώργος Σεφέρης. *Mères Θ'* 1 Φεβρουαρίου 1964 – 11 Μάη 1974. Φιλολογική επίμελεια Κατερίνα Κρίκου-Davis. Αθήνα: Ίκαρος, 2019.

Gairebé 30 anys després de l'aparició en 1990 del volum precedent, el VII, l'editorial Íkaros d'Atenes ha pogut completar la publicació de *Dies*, els diaris de Iorgos Seferis, amb aquests dos darrers volums, el VIII i el IX (*Mères H'* i *Mères Θ'*). Si bé el retard s'ha degut a motivacions diverses, entre les quals la menor no ha estat, com es veurà, la complexitat de la tasca, aquesta casa especialitzada en poesia i editora en exclusiva de bona part dels millors poetes neogrecs (que ara intenta assegurar la seua continuïtat mitjançant la diversificació de les línies editorials) ha estat ocupada mentrestant en altres projectes d'importància sobre el poeta, com són la publicació de les correspondències amb Maró Seferiadis, la seua muller (el segon volum, en 2005) i amb Iorgos Katsímbalis (en 2009 i en dos toms), i la nova edició dels *Poemes* (*Ποιήματα*, de 2014) a cura de Dimitris Daskalópulos, que integra en el corpus dels *Poemes* el pòstum *Quadern d'exercicis II* (*Τετράδιο γυμνασμάτων Β'*).

Seferis portava, des de ben jove, un diari —o més bé uns quaderns de notes—, al qual treballava d'una manera no sistemàtica. En el propis quaderns va anar definint, en

diferents anotacions al llarg del temps, quina era la seua idea de «diari». Hi va escriure que «no tenia com a objectiu escriure la història de la meua vida dia a dia. Dia a dia la vivim, la nostra vida, no l'escrivim —l'escriptura és solament una part de la vida» (V 152). Seferis entenia, doncs, que un diari «no és en absolut tots els nostres moments, ni la quinta essència de la nostra vida, sinó la marca, gairebé fortuïta, d'un moment qualsevol, de tant en tant, i no sempre del més important» (III 177-178). Per tant, «no es tracta de confessions, ni d'un intent de subratllar el més destacable; tampoc no té vocació d'integritat. És com a molt les petjades que deixa algú en passar, petjades en la neu, petjades d'uns pocs instants que no són sempre els més importants, sinó els que van escaure's» (V 135-136). Els assentaments li servien «solament per mantenir l'hàbit de l'escriptura [...] i per recordar els meus mestres» (V 136), perquè en realitat un diari «no és una obra, sinó una eina» (III 241). En paral·lel a aquest diari personal, Seferis va iniciar-ne, en 1935, un altre «professional», o «del servei» (anomenat per ell ηπηρεσιακό), per a anotacions sobre la seua tasca professional com a funcionari de carrera al Ministeri d'Exteriors, que sobretot en el període de treball per al govern a l'exili (1941-1944) va conrear fins i tot amb més fidelitat que no pas l'altre.

El poeta va fer una primera revisió dels materials del diari personal entre 1948 i 1949, durant el seu servei a l'ambaixada d'Ankara, sense tenir encara cap objectiu definit. Posteriorment, a meitat dels anys 60, va treballar novament en ells, i va donar la forma que ara tenen als cinc primers volums, pendants, els quatre primers, d'una ulterior anàlisi, i el cinquè llest per a la impremta amb el títol *Dies de 1945-1951* (*Μέρες τοῦ 1945-1951*, al qual s'aprecia amb més claredat el tribut a Kavafis). Amb el cop d'estat d'abril del 67 el poeta retirà el projecte en haver pres la decisió de no publicar res a Grècia mentre es mantingués la situació de dictadura. De fet, en els anys successius només va publicar a Grècia el volum *Σῆμα τοῦ Ἄγγελου Σεφεριάδη* amb els poemes dels seu germà Ànguelos mort en 1950, que ja tenia preparat des d'abans del cop d'estat, i solament va permetre que alguns poemes o assaigs seus aparegueren a Xipre, o en traduccions italianes, franceses o angleses. Després de la seua mort en 1971, aquells cinc volums es publicaren al llarg de la dècada dels 70 sota la supervisió de Iorgos Savidis.¹ L'edició dels dos volums següents (el VI i el VII) va haver de fer-se a partir de una versió mecanografiada (per Maró Seferiadis) dels quaderns originals del poeta, que ell no havia arribat a revisar, i hagué de comptar, per tant, amb la participació d'editors filològics (Panagiotis Mérmingas i Theanó Mikhailidu, respectivament).² Igualment va ocórrer amb l'edició dels dos volums apareguts fins ara del *Diari polític* (*Πολιτικό ημερολόγιο*), que va comptar com a curador amb Aléxandros Xidis, amic personal de Seferis i col·lega seu en el cos diplomàtic.³

¹ Aquests volums són: *Μέρες Α'*, 16 Φεβρουαρίου 1925 – 17 Αύγουστου 1931 (1975), *Μέρες Β'*, 24 Αύγουστου 1931 – 12 Φεβρουαρίου 1934 (1975), *Μέρες Γ'*, 16 Απρίλη 1934 – 14 Δεκέμβρη 1940 (1977), *Μέρες Δ'*, 1 Γενάρη 1941 – 31 Δεκέμβρη 1944 (1977) i *Μέρες Ε'*, 1 Γενάρη 1945 -19 Απρίλη 1945 (1973).

² *Μέρες ΣΤ'*, 20 Απρίλη 1951 – 4 Αύγουστου 1956 (1986) i *Μέρες Ζ'*, 1 Οκτώβρη 1956 – 27 Δεκέμβρη 1960 (1990).

³ *Πολιτικό Ημερολόγιο Α'*, 1935-1944 (1979) i *Πολιτικό Ημερολόγιο Β'*, 1945-1947, 1949, 1952 (1985).

L'edició d'aquests darrers volums ha anat a càrrec de Katerina Kriku-Davis. Professora a les universitats de Cambridge i Birmingham, Kriku-Davis ha centrat la seua tasca investigadora en l'obra de Iorgos Seferis, en la qual ha esdevingut una especialista. Molts treballs en són prova, entre els quals destaquen *Διαβάζοντας τὸν Σεφέρη. Τὸ Ἡμερολόγιο Καταστρώματος Β' καὶ τὸ πεζογραφικὸ ἔργο τοῦ ποιητῆ*, de 1989 —una exhaustiva recerca de correspondències entre el segon *Diari de bord* de Seferis i la seua obra en prosa, on són amplíssima majoria les referències procedents de *Dies*—, i *Κολόκες. Μελέτη γιὰ τὴ συλλογὴ τοῦ Γιώργου Σεφέρη Ἡμερολόγιο Καταστρώματος, Γ'(1953-1955)*, de 2002 (la versió grega) —una anàlisi, general i poema a poema, molt rigorosa sobre el *Diari de bord* dedicat a Xipre. En paral·lel al treball editor en els volums de *Dies*, s'ha encarregat també de coordinar el processament de la documentació, la reordenació i la nova catalogació de l'Arxiu Iorgos Seferis dipositat a la Biblioteca Gennàdios d'Atenes. Aquesta tasca ingent i necessàriament llarga ha sigut sens dubte un dels motius del retard en l'aparició dels *Diaris*, però al temps ha donat a l'editora una familiaritat i un coneixement profund dels documents del poeta que li han resultat molt útils, com es percep per exemple a les notes que acompanyen l'edició

El volum VIII s'inicia al començament de 1961 i es reparteix entre l'etapa final del servei de Seferis com a ambaixador a Londres, i els primers temps després de la tornada a Atenes fins la concessió del Premi Nobel de literatura. Més de la meitat del pròleg està dedicat a un estudi molt interessant sobre la relació de Seferis amb el Regne Unit. S'hi repassa els diferents períodes en què el poeta hi va viure, primer com a estudiant (1924-1925) i més tard com a cònsol (1931-1934), conseller (1950-1951) i ambaixador (1957-1962), la seua relació inicialment personal (i poètica) i després també professional amb Xipre i el seu complex procés de descolonització, on tant es va implicar i tantes decepcions va collir, i la connexió de Seferis amb el món intel·lectual britànic a Atenes abans i després de la guerra, i a el Caire i Alexandria durant els anys d'exili. El cercle en què es movia el poeta, més aviat anglòfil, es relacionava fluidament a Atenes amb el personal de l'ambaixada britànica i el del *British Council*, i amb altra gent de pas, i Seferis hi va poder adquirir moltes amistats en aquesta època que després conservaria en Londres. La nòmina, a tall d'exemple, dels joves que treballaren en el *Council* en els anys previs i consecutius a la guerra mundial causa impressió per les seues carreres posteriors, i inclou Bernard Spencer, Robert Liddell, Steven Runciman, Rex Warner i Patrick Leigh Fermor. A més, la revista d'aquesta institució, *Αγγλοελληνική επιθεώρηση*, a partir de 1945 va prendre, sota la direcció de Katsímbalis, el paper que abans de la guerra havia tingut *Τα νέα γράμματα*. Aquest estudi resulta molt útil i aclaridor, sobretot per conèixer qui era qui, tant en la lectura d'aquest volum com en la dels precedents. S'ocupa també el pròleg d'una qüestió delicada, derivada del mètode de treball seguit per Seferis en la revisió dels seus diaris. I és que el poeta, un cop revisat i passat a net el text, estripava els manuscrits originals. Això ha generat un punt de vista bastant estès segons el qual els cinc primers volums manquen de sinceritat, ja que Seferis, pensant en la posteritat hauria preparat una imatge embellida d'ell mateix, i en conseqüència hauria callat, amagat o manipulat informacions. Per donar llum a l'assumpte, la curadora analitza els set punts dels diaris revisats en què per diverses

circumstàncies el manuscrit s'ha preservat, com ara la pràctica totalitat del volum II (basat quasi per complet en cartes que es conserven), o unes pàgines del volum V que van ser extrems del diari «professional» (no revisat i per tant intacte). La conclusió és que entre els manuscrits originals i el textos revisats els canvis són mínims i quasi exclusivament d'estil.

Els materials procedeixen de quatre manuscrits. Dos d'aquests són dietaris de gran format, dels que Seferis tenia sempre sobre el seu escriptori de treball per assentar-hi petites anotacions i recordatoris, on sovint enganxava també retalls de periòdic amb articles que li interessaven o que directament feien referència al seu treball (i també vinyetes, com la que representa l'arquebisbe Makàrios, present a Londres per representar la Xipre independent al congrés de la Commonwealth, amb una medalla amb la inscripció «Mak likes Mac», en al·lusió al primer ministre Harold Macmillan). Si hagués pogut revisar ell mateix aquest materials amb la finalitat de preparar una edició, segurament hauria rebutjat, per insignificants, bona part dels continguts que hi figuren. Els altres dos manuscrits són blocs de notes destinats pròpiament a contenir el diari.

El període de servei a Londres de l'ambaixador Seferiadis va ser de treball intens. Els primers anys a causa de la qüestió xipriota, encara per resoldre, en la qual pel seu càrrec va tenir una intervenció contínua en tot el procés, i va ser present en moltes fases de les negociacions, i després perquè, un cop assolida la independència de l'illa en 1960, calia refer les malmeses relacions entre Grècia i el Regne Unit. La mancança de temps que patia provoca que les anotacions al diari siguin mínimes i que es concentren en els moments de convalescència o de lleure. Destaquen en aquest sentit les notes sobre el viatge a París en la primavera de 1961, i sobre els dos mesos passats a Grècia aquell mateix any, amb estades a Delfos (on va prendre notes per a la introducció d'un llibre de fotografies alemany que es titularia *Delphi*), i a Amorgós, i sobre el viatge en automòbil a través de França que significava el seu retorn definitiu a Grècia. També anota detalladament les trobades amb personatges com T. S. Eliot, (fins a quatre entrevistes) i E. M. Forster, i com en diaris d'altres èpoques, els primers esborranys d'alguns poemes que després haurien de ser part dels *Tres poemes secrets* (*Τρία κρυφά ποιήματα*). D'aquesta manera, els continguts procedents del diari pròpiament dit són escassos, i en canvi són majoria els assentaments provinents dels dietaris (publicats íntegrament) i que parlen de les visites oficials de membres del govern grec (Karamanlís, Averof), de les anades i vingudes de la família reial (inclòs el festeig entre els joves Sofia i Joan Carles), de recepcions diplomàtiques, d'algunes estrenes cinematogràfiques (*Els canons de Navarone*: «un fulletó», *Èxode*: «propaganda»), i amb atenció molt especial, de les obres teatrals i concerts als quals assistia. En tornar a Grècia, en agost de 1962, la situació d'escassetat de temps va continuar, perquè la instal·lació en la nova casa del carrer Agras, on encara no havien viscut realment, el privava de temps i d'un espai adient per a treballar —«he de trobar un racó tranquil», escrivia a finals de novembre. Com a resultat, l'any i mig que va viure a Atenes solament deixa al diari unes 20 pàgines, entre les quals es troben les (poques) dedicades al Premi Nobel. El volum es tanca, en forma de suplement, amb l'esborrany d'una llarga carta a Zísimos Lorentzatos, en resposta al seu assaig «Τὸ χαμένο κέντρο» inclòs en el volum *Γιὰ τὸν Σεφέρη. Τιμητικὸ ἀφιέρωμα στὰ τριάντα χρόνια τῆς Στροφῆς*, de 1961. Tot i que el

text de Lorentzatos l'havia complagut, contenia alguns aspectes que volia comentar-li per extens. La carta, començada unes quantes vegades però inacabada, mai no va ser tramesa.

El volum IX cobreix l'etapa final de la vida del poeta, des de començaments de 1964 fins a poc abans de la seua mort. El pròleg, menys extens que l'anterior, identifica la procedència dels materials: quatre blocs de notes com els de l'anterior volum (en realitat el primer es troba a cavall entre l'anterior i aquest), i dos documents més que es publiquen com a suplement. Adverteix que s'observa ací també, com ja passava al volum VIII, un significatiu augment del nombre d'entrades i de la seua extensió durant els moments de lleure fora de la quotidianitat d'Atenes («la veritat és que encara no he aconseguit estimar-me Atenes des de que tornàrem», escriu en agost de 1964). És per això que la meitat de les pàgines contenen comentaris assentats durant els seus viatges, molts dels quals foren per atendre invitacions i homenatges en virtut de la recent concessió del Nobel. A banda de viatges a Delfos (quasi anuals), Salònica, Creta (per dues vegades), Poros, el Mani, Skiros i un últim i fugaç a Esmirna i Xipre, Seferis va viatjar a Londres i París, a Barcelona i Toledo, a Roma i, per dues vegades, als Estats Units. El que siga en aquesta època quan, com s'ha dit, es dedicà a revisar els diaris provoca l'aflorament de records antics, fins i tot dels seus estius d'infantesa a l'enyorada Skala, que mai havien estat consignats. Tot reflexionant sobre el propi procés de revisió, constata que «en prendre aquestes apressades anotacions no m'he preocupat de consignar allò més important [...] sinó allò immediat i espontani, el que queia al meu ull» (142), i en altre moment afirma que «Les vivències importants de la meua vida no m'han deixat temps, habitualment, per anotar-les. El meu silenci no deuria interpretar-se com indiferència. Al contrari» (258). Això explica que certs moments importants d'aquest període no apareguen reflectits als diaris. No s'hi diu res, per exemple, de la mort de Iorgos Theotokàs en octubre de 1966, a qui tanmateix va dedicar uns dies després l'assaig «Συνομιλία μὲ τὸν Φαβρίκιο». Tampoc es troba, sobre el cop d'estat d'abril de 1967, cap comentari directe —encara que sí d'indirectes: es refereix a «aquests temps de vaques primes» (144), o als «microbis d'Atenes» (146). En aquest context crida l'atenció com sobre l'afer de la revocació del seu passaport diplomàtic a penes escriu unes frases, bastant asèptiques —«he telefonat al ministeri d'exterior; negativa, naturalment» (219)—, i en canvi copia 10 notícies relatives publicades en periòdics grecs i estrangers. Sí que deixa constància, en diferents moments, de la seua preocupació per les conseqüències que el nou estatus a Grècia podia tenir per al futur de Xipre. De fet, l'última inscripció, que ja havia estat publicada fa uns anys, s'hi refereix. És una resposta, airada —i premonitòria del futur de l'illa—, a un article difamatori aparegut a la premsa favorable al règim, on se l'acusava d'haver venut Xipre per guanyar el Nobel. L'article en qüestió, i un document de 1958 al qual al·ludeix Seferis en la seua contestació, constitueixen el primer dels tres suplementos que acompanyen el diari.

El segon suplement esta format per assentaments relatius a la revisió dels propis diaris, des de records dels temps anteriors a l'inici de *Dies* en 1925 que ara necessitava consignar, fins a algunes decisions i criteris respecte a l'edició prevista del volum V. El tercer, finalment, recull una dotzena de pàgines del seu diari adolescent de 1916.

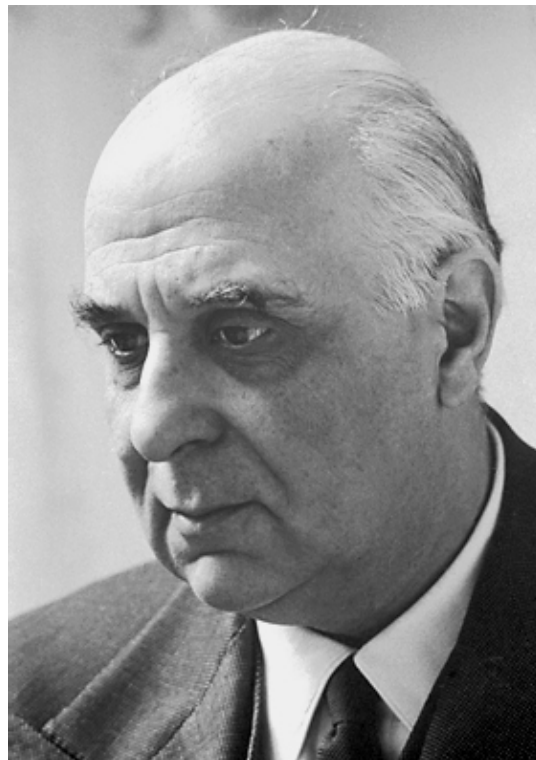
Tots dos volums es completen amb unes seccions que ja eren presents als dos precedents. La primera d'elles conté les traduccions al grec dels textos en altres llengües continguts als diaris, que són ací més abundants que mai entre retalls de premsa, citacions bibliogràfiques, presentacions en anglès per a lectures públiques durant un viatge als EUA —molt interessant com a judicis sobre la obra pròpia— i altres anotacions menors. Es presenten, com al volum VI, en un apartat especial i no integrades a les notes, com anaven al VII. La segona és un útil índex de noms propis, i la tercera, per fi, un recull de fotografies de cada període.

Cal subratllar molt especialment el treball editor de Katerina Kriku-Davis en aquests volums. No devia resultar gens senzilla, d'entrada, la tasca de processar documents de tarannà i procedències diversos. La forma manuscrita en què es presentaven, i la informalitat de la seua redacció —en els assentament procedents dels dietaris— haurà exigít, a banda de l'esforç per desxifrar la cal·ligrafia del poeta, la interpretació d'abreviatures i codis personals i l'homogeneïtzació d'usos ortogràfics. Per a interpretar amb precisió els materials l'editora va poder comptar, almenys en les fases inicials, amb l'ajuda de Maró Seferiadis, la vídua del poeta, que a més d'estar més avesada a la seua escriptura, va aportar els seus records personals per resoldre punts incerts. També s'ha servit, per a aquests, de la confrontació amb les agendes de butxaca de Seferis, els apunts de les quals no estan recollits ací. És a l'agenda, per cert, on es troba la lacònica i irònica exclamació «prosperem a meravella» («προκόβουμε θαυμάσια»), única reacció escrita de Seferis el 21 d'abril de 1967 davant el cop d'estat del coronel, al·ludida ací en una nota al peu. És evident que en l'èxit d'aquest treball també ha contribuït de manera decisiva l'experiència i els coneixements que ha atorgat a Kriku-Davis el treball minuciós i continuat a l'arxiu personal de Seferis.

El rigor de l'editora es manifesta també en l'apartat de les notes (que en aquests dos volums, per primera vegada, apareixen a peu de pàgina i no al final del llibre; també són els primers en presentar-se guillotinat), imprescindibles per a un material com aquest. Ha sabut limitar-se a oferir solament la informació estrictament imprescindible per situar i valorar personatges i esdeveniments, sense carregar en excés l'aparat. Hi avisa i justifica puntualment cadascuna de les seues intervencions, ja siga per suprimir alguna dada supèrflua, o per reposar en el punt correcte alguna anotació que havia aparegut desplaçada cronològicament.

El fet que aquests volums darrers de *Dies* continguin més anotacions circumstancials i menys de literàries, com ja passava sobretot al volum VII, dona l'oportunitat d'omplir alguns espais que potser restaven buits o incomplets als seus diaris anteriors. I tot i que en aquests el lector avesat a l'obra poètica de Seferis no tindrà, com en els precedents, aquella agradable sensació d'avançar sovint en paral·lel als poemes, complementen la visió sobre el poeta i el ciutadà Iorgos Seferis. Un cop completada l'edició de *Dies*, només queda pendent l'esperadíssim tercer volum del *Diari polític*. Ha de contenir les anotacions del període comprés entre 1953 i 1960 (moment en què abandonà definitivament aquest diari), que es correspon amb el procés de descolonització de Xipre. La seua participació professional en el conflicte, des de les seues destinacions a la II Direcció Política del

Ministeri d'Exteriors (responsable de les relacions amb Xipre i Turquia), entre 1956 i 1957, i a l'ambaixada de Londres, entre 1957 i finals de 1958, quan va ser apartat de les negociacions per les diferències amb el ministre d'Exteriors Evànguelos Averof, ja ha fet córrer bastant tinta.

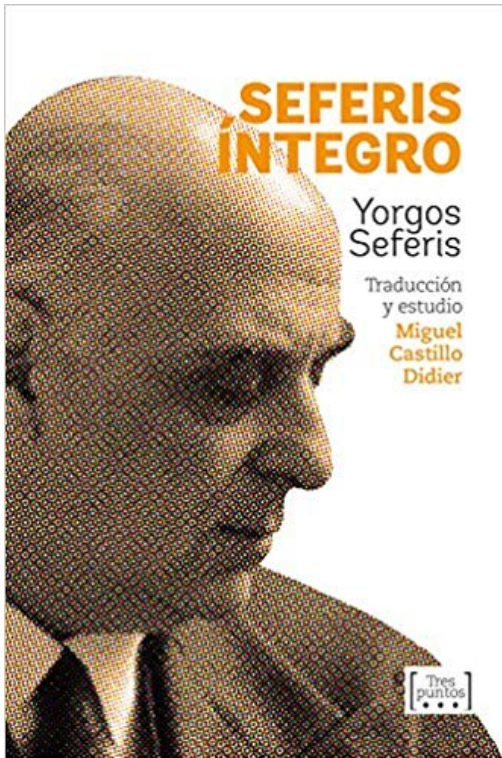


Iorgos Seferis en 1963
Fotografia: Wikimedia Commons

Tot Seferis en espanyol

Joan-Frederic Calabuig

Filòleg clàssic i neohel·lenista. Traductor de Iorgos Seferis al català



Yorgos Seferis, *Seferis íntegro*. Traducción, estudio, bibliografía y notas de Miguel Castillo Didier. Madrid: Tres puntos, 2018. 503 pàgs.

De Iorgos Seferis i la seua poesia a penes se n'havia parlat en llengua espanyola abans que li fora concedit el Premi Nobel, tot i ser un autor que havia començat prompte a ser conegut fora de Grècia. En efecte, des de 1937 (any en què es publicà, en una revista d'estudis balcànics, el poema «Πίμα» traduït al francès), anaren apareixent en revistes literàries i filològiques articles sobre el poeta i traduccions franceses, italianes i, sobretot, angleses d'alguns dels seus poemes. Encara en la dècada dels 40 es presentaren els primers volums antològics de la seua obra traduïda al francès, per Robert Levesque (en 1945), i a l'anglès, per Bernard Spencer, Lawrence Durrell i el recentment traspasat Nanos Valaoritis (en 1948).

La concessió, en 1963, del Premi Nobel de Literatura va fer que es multiplicaren les traduccions a llengües molt diverses. En aquell context aparegué l'edició antològica italiana de Carlo Maria Pontani (en 1963), la francesa de Jacques Lacarrière i Égérie Mavraki (en 1964, que en edicions posteriors va acompanyada pels *Trois poèmes secrets*, traduïts per Yves Bonnefoy i Lorand Gaspar), i l'anglesa de Edmund Keeley i Philip

Sherrard (en 1967). Aquestes tres versions han esdevingut una referència indefugible (quan no inconfessable) per a molts altres traductors: només a tall d'exemple, Carles Miralles anotava, a la introducció de l'edició catalana de *Mithistòrima* (de 1980), que les havia «tingut a la vista». Aquest prestigi és un dels motius pels quals a les llengües respectives han sigut poques les aproximacions intentades en les dècades posteriors (un altre dels motius seria una certa pèrdua d'interès del públic en general, a finals del segle passat, cap el tipus de poesia que Seferis representa).

També en aquell context sorgiren en castellà, a banda d'algunes ressenyes i traduccions en diverses revistes, les primeres edicions: les hispanoamericanes de Lysandro Galtier (1966), Fernando Arbeláez (1967), i Jaime García Terrés (1968, primera traducció, per cert, dels *Τρία κρυφά ποιήματα* –*Tres poemas escondidos* en la seua versió—), i en Espanya l'antologia publicada (també en 1968) a la revista *Estudios Clásicos*, amb traduccions de Josep Alsina, Emilio Lledó, Carles Miralles i Antonio Tovar, entre altres. Tanmateix, a partir de 1980, hi va haver una florida de traduccions i edicions, també de la seua obra en prosa, a càrrec de traductors com Luis de Cañigral, José Ant. Moreno Jurado, Pedro Ignacio Vicuña, Miguel Castillo Didier, Vicente Fernández, i Isabel García Gálvez. A aquesta nòmina (no exhaustiva) cal afegir dues edicions de l'obra poètica completa de Seferis: *Poesia completa* (de 1986) en traducció de Pedro Badenas de la Peña (única que inclou el pòstum *Quadern d'exercicis II* sencer), i *Mithistòrima. Poesia completa* (de 2012), edició bilingüe a càrrec de Selma Ancira i Francisco Segovia. Cal tenir en compte que, entre totes les traduccions de Seferis a llengües diferents al castellà, l'única integral que existia era l'anglesa de Keeley i Sherrard —o gairebé integral: conté totes les col·leccions poètiques publicades pel poeta amb l'excepció dels poemes «Εἰς μνήμην», «Δημοτικό τραγούδι», i «Νεόφυτος ο Έγκλιστος μιλά—» (tot seguint, en aquest darrer, l'opinió del poeta segons la qual l'expressió ο καημός της ρωμιοσύνης és intraduable a cap altra llengua), però inclou també tres poemes del pòstum *Quadern d'exercicis II*. Aquest ingent volum de traduccions, que ha situat l'espanyol com la llengua amb més traduccions de Seferis, va ser analitzat per Coralia Pose a la tesi doctoral *La recepción de Yorgos Seferis en España: estudio crítico en un contexto europeo* (2013).

Que dins d'aquest panorama haja aparegut en 2018 una tercera traducció integral dels poemes de Seferis a l'espanyol crida molt l'atenció. Una de les motivacions d'aquesta iniciativa podria trobar-se a l'interès que ha suscitat entre traductors i editors la renovada edició dels *Ποιήματα* (de 2014) en la qual Dimitris Daskalópulos, el curador, ha incorporat als *Poemes* el *Quadern d'exercicis II*. Això almenys indiquen les importants novetats publicades des de llavors. El volum *Novel and other poems*, de 2016, a càrrec de Roderick Beaton, gran especialista en Seferis, i autor d'una documentadíssima biografia sobre el poeta (*George Seferis: Waiting for the angel. A biography*, 2003), conté la traducció completa de *Mithistòrima* i de *Tres poemes secrets*, i parcial de *Tornada* i de *Diari de bord II*, en edició bilingüe. En 2017 va aparèixer la més ampla antologia mai publicada en italià, traduïda per Nicola Crocetti (amb tots els reculls publicats per Seferis, amb l'excepció d'onze poemes, i 10 peces més de la col·lecció pòstuma). Va circular, també en 2017, *Logbücher*,

edició bilingüe alemanya del tres *Diaris de Bord*, amb traducció i abundants comentaris d'Andrea Schellinger.

Amb tot, la motivació més important d'aquest projecte hispanoamericà (el segell Tres puntos és filial espanyola de la casa editorial xilena Tajamar) es troba en la personalitat de qui l'ha portat a terme. Miguel Castillo Didier ha acumulat, en la seua llarga, fecunda i prestigiosa carrera a la Universitat de Xile, una extensa bibliografia que toca —a banda de la musicologia— molts camps dels estudis neohel·lènics. Hi figuren altres empreses tan o més ambiciosos que la present, com poden ser les traduccions de la poesia de Kavafis (*Kavafis íntegro*, publicació de 1991 del Centro de Estudios Bizantinos y Neohelénicos Fotios Malleros —del qual és director des de 1993—), de la trilogia *Ακυβέρνητες πολιτείες* de Stratis Tsirkas (*El círculo de Jerusalem*, 1975, *Ariadni en el Cairo*, 1976, i *El murciélago en Alejandría*, 1977, publicades per Emece a Buenos Aires), i de la monumental *Οδύσσεια* de Nikos Kazantzakis (*Odisea*, publicada a Barcelona per Planeta en 1975). Castillo Didier havia prestat atenció a la figura de Seferis ja en 1963 —i més tard en 1966—, publicant comentaris sobre el poeta i algunes traduccions (es mostrava llavors sorprès, per cert, per la concessió del Nobel, ja que en aquell moment no el considerava «como la figura literaria más elevada de la Hélade contemporánea»). En 1971 presentà un ampli estudi i una antologia més extensa a la revista *Byzantion Nea Hellás* («Seferis, el poeta del país desaparecido», incloua *La cisterna*, *Ghymnopedia*, *Mithistórima*, i 15 poemes més de les restants col·leccions), que fou ampliada posteriorment i publicada al volum *Mithistórima, Stratis el marino y otros poemas* (2000). No és estrany, amb tots aquests antecedents, que el traductor s'haja plantejat la tasca de completar la traducció del corpus de l'obra poètica de Seferis, per a una editorial que darrerament havia reeditat les seues traduccions de Kavafis (2008) i de l'*Odisea* de Kazantzakis (2013).

La traducció va acompanyada per un ampli *Estudio introductorio* (pp. 7-160), basat parcialment en textos anteriors de Castillo Didier, en especial en el ja citat de 1971, que s'articula en petits capítols de poques pàgines mitjançant els quals es presenta com un mosaic la figura i l'obra del poeta. S'incideix de manera especial en la «pàtria perduda», i en el pes que té en l'obra la seua condició d'exiliat, així com la doble vida de creador i diplomàtic. Traça la seua evolució estètica i expressiva, i la posició que ocupa dins els corrents poètics neogrecs i europeus. Es deté a analitzar cadascun dels reculls publicats per Seferis, des de *Strofi* fins els *Tres poemas ocultos* (en les versions de Castillo Didier), recorrent-hi repetidament a citacions dels *Diaris* de Seferis tant per donar interpretacions de sentits poètics com per explicar la seua gènesi. Al llarg de l'estudi es fan referències freqüents a la bibliografia publicada sobre Seferis en espanyol, en especial als treballs continguts al número monogràfic que li dedicà la revista *Más cerca de Grecia* (n. 16-17, de 2000-2001), i al volum col·lectiu *Giorgos Seferis. 100 años de su nacimiento* (actes d'una trobada celebrada a Granada pel Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, publicades en 2003). L'estudi es completa amb una *Cronología de la vida del poeta*, i una *Bibliografía* (pp. 151-160), en tres apartats, que contenen, respectivament, la majoria de les obres de Seferis en tots els gèneres, bona part dels volums de traducció que se li han

dedicat en castellà, i un catàleg d'assajos sobre el poeta, sobretot, però no exclusivament, els publicats en llengua espanyola.

La traducció present, a diferència de la d'Ancira i Segovia, pertany a un context plenament hispanoamericà, i en conseqüència el lector peninsular trobarà algunes, no gaires, eleccions lèxiques a les quals no està avesat (com ara «parrón» per «parra»). Castillo Didier pren com a punt de partida, com és natural, les traduccions que publicà en 1971 i 2000, amb algunes esmenes. Es tracta, per tant, d'un procés de treball molt dilatat en el temps — més encara si es té en compte que les primeres versions daten de 1963—, que lògicament planteja certs problemes a l'hora de mantenir els criteris, evitar canvis de to, i unificar les propostes i les solucions adoptades. Castillo Didier aconsegueix salvar aquestes dificultats, i atorgar a la seua versió un caràcter bastant uniforme — a penes s'observa, si de cas, una major maduració, inevitable d'altra banda, en les versions menys recents—, i un to lingüístic molt en consonància amb el que Seferis perseguia (obsessivament).

Perquè, tot parafrasejant Seferis, es pot dir que Castillo Didier no vol res més que traduir amb senzillesa («No quiero otra cosa sino hablar sencillamente», del poema «Un anciano a la orilla del río»). Ho declara així a la introducció:

...hemos procurado la mayor fidelidad. Hemos resistido constantemente la tentación de embellecer el texto, de hacerlo menos duro, menos prosaico, darle cierto ritmo o tratar de lograr alguna musicalidad no perseguida por el poeta.

En aquest afany opta també, encertadament, per mantenir la personalíssima puntuació de Seferis, i aconsegueix d'aquesta manera plasmar els «efectes d'indefinició» pretesos pel poeta, que es poden observar en aquests versos del poema «Matías Pascal entre las rosas»:

Fumo sin parar desde la mañana
si paro las rosas me abrazarán
con espinas y con pétalos deshojados me ahogarán [...]

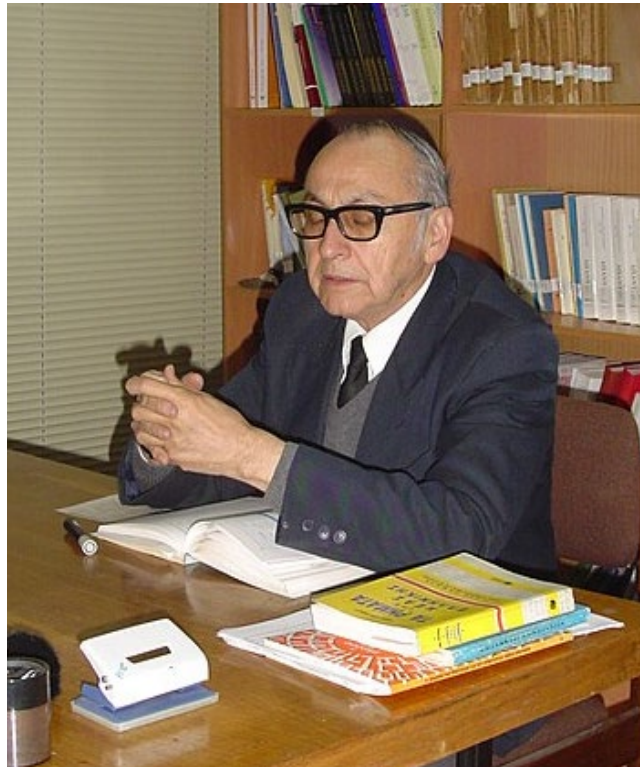
o en aquests altres de «Solidaridad»:

Está allí no puedo cambiar
con dos grandes ojos tras de la ola
por el lado donde sopla el viento
siguiendo las alas de los pájaros
está allí con dos grandes ojos
acaso nadie cambió nunca. [...]

També en la persecució de la senzillesa, i en la voluntat de no mostrar-se més de l'imprescindible, es limita a traduir literalment les notes del poeta i de l'editor grec (Iorgos Savidis, donat que usa l'edició grega de 2000), sense intervenir en elles més enllà d'alguns afegits indispensables, i les situa a peu de pàgina.

La de Castillo Didier és doncs una valuosa aportació a la ja rica tradició de Seferis en espanyol. Es presenta a més en un bell volum, un octau petit, molt agradable d'usar (que

tanmateix hauria merescut un treball de revisió editorial més acurat: hi ha bastants errades tipogràfiques, com ara punts que apareixen o desapareixen, uns quants salts d'estrofa incorrectes, i almenys sis versos, ací i allà, extraviats). Representarà per alguns l'ocasió d'iniciar-se en qui és «sin reservas, uno de los mayores poetas de nuestro tiempo» (aquest és el judici que tanca l'estudi introductori), i per altres la possibilitat de contrastar una nova i vàlida actualització amb lectures anteriors de l'obra de Iorgos Seferis, tot això a un any de complir-se el mig segle des de la seua mort.



Miguel Castillo Didier
Fotografia: Wikimedia Commons

El grec sense adjectius

Jaume Almirall Sardà

Universitat de Barcelona



Santiago Carbonell Martínez, *Griego moderno. Nociones y recursos para el aula de griego antiguo*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2019. 312 pàgs.

Estem davant d'una proposta singular per a la introducció al coneixement del grec modern. Singular per la metodologia d'aquest instrument i sobretot pel seu objectiu, és a dir, el destinatari al qual s'adreça. Aquesta segona particularitat és expressada ja en el títol i es veu subratllada en els mots liminars del pròleg, lacònics però meridianament clars. Es tracta d'una **iniciació a la llengua grega moderna portada a terme en paral·lel i complementàriament a l'estudi del grec clàssic**. Traurà profit d'aquest mètode, doncs, qualsevol interessat que estigui cursant o hagi cursat estudis de grec clàssic: tant estudiants actuals de batxillerat i universitaris, com graduats amb els seus estudis ja acabats.

El mètode de Santiago Carbonell es fonamenta sobre una base sòlida: la continuïtat històrica de la llengua grega i la seva radical unitat al llarg dels temps, des de les seves primeres manifestacions conegudes fins a l'actualitat. I amb aquest fonament l'estudi del grec clàssic —morfologia, sintaxi i lèxic— constitueix una excel·lent propedèutica per al coneixement de la llengua moderna. I alhora el progrés en el grec contemporani —que, com el de qualsevol altra llengua moderna serà en gran mesura percebut com una llengua

oral i viva— il·luminarà amb gran profit molts aspectes de la llengua antiga i aportarà naturalitat i fluïdesa al seu estudi.

El material d'aquest mètode es presenta en tres blocs. El primer bloc, «La lengua griega: antigua, medieval y moderna», consta de dos capítols molt diferents entre ells; en el primer, redactat pel professor Rubén J. Montañés, de la UJI, s'ofereix una descripció documentada, succinta i clara, de la llengua grega a través de la història; una descripció que mostra les principals característiques fonètiques, morfològiques, sintàctiques i lèxiques de les fases hel·lenística (la κοινή) i medieval, fins al final de la turcocràcia. Pel que fa a la llengua moderna, aquesta introducció descriu el llarg i costós procés de constitució de l'estàndard actual, assolit després dels reiterats i controvertits debats que anomenem «qüestió lingüística».

El segon capítol del primer bloc està constituït per la descripció del grec modern: l'escriptura i la pronúncia, la morfologia, la sintaxi i el lèxic. En aquesta descripció es presenta en tot moment com a referent, per a cadascun dels aspectes tractats, la llengua clàssica. A més de la claredat de les explicacions, aquesta part del mètode es caracteritza per la profusió d'il·lustracions, que en cap moment no resulten gratuïtes i sempre, en canvi, recolzen, subratllen i amplien allò que els textos exposen. D'altra banda, les explicacions van sistemàticament seguides d'exercicis d'aplicació, les solucions dels quals es troben al final de cada bloc.

El segon bloc està format per cinc «llicions» que contenen materials de tipus eminentment pràctic per a l'estudi de la llengua moderna, oral i escrita, en un nivell elemental: quadres sinòptics de morfologia, textos i il·lustracions que conviden tant a la lectura com al diàleg, i una rica varietat d'exercicis, amb les corresponents solucions, també, al final del bloc. Un molt interessant complement d'aquesta part del mètode són els nombrosos enllaços digitals que s'hi proposen, al final de cada «llició»; aquests enllaços (que estan allotjats a la plataforma Quia) aporten activitats molt variades, originals i lúdiques, destinades a la fixació dels coneixements de morfologia i lèxic.

El tercer i últim bloc del mètode està constituït també per exercicis de fixació dels coneixements de fonètica, morfologia, sintaxi i lèxic, amb la particularitat, que el fa summament atractiu, que totes les activitats parteixen de cançons i poemes. Es tracta, en primer lloc, d'onze cançons: algunes de tradicionals, però la majoria de músics i cantautors grecs contemporanis. Per a cadascuna de les cançons es proporcionen enllaços digitals que en permeten l'audició. Quant als exercicis, també d'aquests es troben les solucions al final del bloc.

Finalment, amb la mateixa metodologia, s'ofereixen com a material per a les activitats sis poemes; els autors triats són Kavafis, Seferis, Elitis, Safo (en traducció d'Elitis) i Eleni Vakaló (de la qual, excepcionalment, dos poemes).

Al final del llibre, un codi QR i un enllaç digital donen accés a un abundant i molt útil material complementari i a gravacions dels textos que al llarg del llibre s'han proposat per a l'audició.

No es pot deixar d'assenyalar en aquest mètode un aspecte que l'acoloreix sensiblement: un discret to rialler el tenyeix subtilment, en els textos, en les imatges, fins i tot en alguna de les cançons triades en el tercer bloc.

El grec antic ha estat tradicionalment, entre nosaltres, una via d'accés al grec modern i a l'interès per la cultura neogrega i, en general, per la Grècia contemporània. El nou mètode del professor Santiago Carbonell proporciona uns materials i una metodologia summament engrescadors als interessats a transitar per aquesta via fascinant que, de fet, és d'anada i tornada.



III. FETS I GENT

Γ'. ΓΕΓΟΝΟΤΑ ΚΑΙ ΠΡΟΣΩΠΑ

Manos Elevtheriu (1938 - 2020)



Manos Elevtheriu va néixer a Siros el 12 de març de 1938. Després de passar-hi l'ocupació alemanya en companyia de la mare i una germana (al pare, mariner, la guerra el va atrapar a l'estranger i no va poder tornar al país fins al 1945), la família, un cop acabada la guerra civil grega, es va traslladar a Atenes. Elevtheriu hi va viure des dels catorze anys fins al final de la seva vida. De jove es va interessar fortament pel teatre i va estudiar art dramàtic, primer com a oient al Teatre Nacional (per recomanació de l'escriptor Ànguelos Terzakis) i després a l'escola Stavrakos, una de les més avançades de l'època.

El 1960 va complir el servei militar a Ioànnina fent tasques administratives, cosa que li deixava molt de temps lliure, durant el qual va començar a escriure poesia i teatre. D'aquesta primera etapa de producció literària destaca el poema *Το τρένο φεύγει στις οκτώ*, «El tren marxa a les vuit», el qual, musicat anys més tard per Mikis Theodorakis, és una de les seves composicions més conegudes.

Durant els anys immediatament anteriors al cop d'estat dels coronels, entre 1962 i 1965, va publicar el primer poemari, que va passar bastant desapercbut, i dos llibres de contes, que van tenir més bona acollida. En aquella època va col·laborar amb Mikis Theodorakis, que va posar música a alguns poemes seus, però l'arribada de la dictadura va fer que el músic gravés les cançons amb lletra d'Elevtheriu a París, el 1970. Les successives col·laboracions amb Dimos Mutsis i Iannis Markópulos el van catapultar definitivament a la fama com a lletrista. Han musicat les seves paraules, entre altres, Manos Khatzidakis, Stavros Kugiumtzís, Iorgos Zambetas, Lukianós Kilaidonis, Stamatis Kraunakis i Lavrendis Makheritsas.

La seva carrera com a escriptor va continuar, paral·lelament a la de lletrista, amb la publicació de contes infantils, il·lustrats per ell mateix, estudis sobre la història de Siros, cinc novel·les, una novel·la curta, *Το άγγιγμα του χρόνου* (*El tacte del temps*, 1994), un

l·libre de contes, *Η μελαγχολία της πατρίδας μετά τις ειδήσεις των οκτώ* (*La melancolia de la pàtria després de les notícies de les vuit*, 2007) i, naturalment, reculls de cançons amb lletra seva. Una de les seves novel·les, *Ο καιρός των χρυσανθέμων* (*El temps dels crisantems*, 2004), va rebre el Premi Nacional de Literatura de l'any 2005. El 2013, el conjunt de la seva producció poètica va ser premiat per l'Acadèmia d'Atenes. Manos Eleftheriu va morir a vuitanta anys el 18 de juliol de 2018, a casa seva, al municipi atenès de Neo Psikhikó.

PAU SABATÉ MARQUÉS

Lavrendis Makheritsas (1956 - 2019)



Lavrendis Makheritsas va néixer el 5 de novembre del 1956 al barri de Nea Ionia, a la ciutat portuària de Volos, als peus del Pèlion. Fill de Dimitris Makheritsas, compositor i director de l'Orquestra de la Radiotelevisió Grega, de ben petit va rebre formació musical i va mostrar interès des de molt aviat pel pop i el rock (concretament pels Beatles), gèneres en què es va moure còmodament al llarg de la seva carrera musical. Les primeres aparicions en públic com a cantant professional les va fer després del servei militar, cantant cançons de guerrilla (αντάρτικα) al costat de Panos Tzavelas, tot un referent del gènere, que es va fer especialment popular immediatament després de la caiguda de la dictadura «dels coronels». Modes a banda, l'avi de Makheritsas, també Lavrendis, havia format part de la Resistència durant l'ocupació alemanya i havia estat executat, després de dues deportacions, al final de la guerra civil grega.

Després d'aquestes primeres aparicions a l'escenari, Makheritsas, que aleshores tenia vint anys, va formar amb tres músics més (Pavlos Kikrilís, Takis Vassalakis i Andonis Mitzelos) el grup P.L.J., el qual va produir dos discos amb lletres en anglès, *Gaspar* (1978) i *Armageddon* (1982), que se solen qualificar de rock progressiu. Vist que la fama internacional que perseguien els primers discos no arribava, el grup va canviar de nom el 1983 i va passar a dir-se *Τερμίτες* ('tèrmits') i a cantar en grec. També va incorporar un cinquè membre, Fílipos Spirópulos. Fins al final de la dècada, el conjunt va produir quatre discos més: *Η αμαρτωλή Μαρία* (*Maria pecadora*, 1984), *Τσιμεντένια τραίνα* (*Trens de ciment*, 1986), el directe *Τσιμεντένιο κονσόρτο* (*Concert de ciment*, 1986) i *Περιμένοντας τη βροχή* (*Esperant la pluja*, 1988). Després d'aquest últim treball, el grup es va dissoldre.

A partir del 1989 comença la carrera en solitari de Lavrendis Makheritsas, que va rebre un impuls considerable gràcies a la col·laboració del famós cantant Iorgos Dalaras en el segon disc de l'autor, *Διδυμότειχο Blues* (*Didimótikhō Blues*, 1991). Entre 1989 i 2019 el voliota va publicar setze discos, d'entre els quals destaquem *Πίξε κόκκινο στην νύχτα* (*Tira roig a la nit*, 1993), *Παυσίλυπον* (*Pausilip*, 1997) i *Το διάλειμμα κρατάει δυο ζωές* (*La pausa dura dues vides*, 2001). També va escriure música per al cinema i per a obres de teatre, com *Les dones de Troia* d'Eurípides i *La tempesta* i *Al vostre gust* de Shakespeare. Va col·laborar assíduament amb grans noms del panorama musical grec, com Maria Faranduri, Dionissis Savópulos, Dimitris Mitropanos, Kharis Alexiu, Elevtheria Arvanitaki i Vassilis Papakostandinu, entre altres. Els versos de les seves cançons provenien de lletristes tan il·lustres com Manos Elevtheriu o Dionissis Tsaknís, també músic, amb qui col·laborava regularment els últims anys de la seva vida. Precisament durant aquests últims anys, el músic de Volos no va deixar de portar el seu rock melòdic a tots els racons de Grècia amb les gires que protagonitzava cada estiu, sovint en companyia de Tsaknís, i amb les col·laboracions regulars amb el festival de la Joventut Comunista de Grècia.

Lavrendis Makheritsas va morir per insuficiència cardíaca, mentre dormia, la nit del 9 de setembre de 2019, a l'edat de 62 anys. L'endemà tenia programat de fer un concert benèfic amb Nikos Portokàloglu a l'Odèon d'Herodes Àtic, a Atenes. L'enterrament, multitudinari, va tenir lloc el dia 11 de setembre al cementiri del municipi atenès de Zografu.

PAU SABATÉ MARQUÉS

Nanos Valaoritis (1921 - 2019)



El 12 de setembre del 2019 va morir als 98 anys Nanos Valaoritis, poeta, prosista, assagista i teòric de la literatura.

Ioannis Valaoritis, nascut en 1921 a Lausana, provenia de famílies il·lustres. El seu pare, el diplomàtic Konstandinos Valaoritis, era fill del banquer i polític Ioannis Valaoritis i net d'Aristotelis Valaoritis, poeta èpic de la Revolució del 1821, i també polític. La seua mare, Katerina Leonida, era filla de l'armador Ioannis Leonidas, de l'illa Spetses.

El jove Nanos va fer la seva primera aparició poètica en 1939, amb una publicació a la revista *Νέα Γράμματα* (*Noves Lletres*). Aquells anys, emperò, no foren especialment propicis per a la lírica; Nanos Valaoritis va fugir en 1944 de la Grècia ocupada pels nazis, creuant l'Egeu, a Turquia, i des d'allí, per Orient Mitjà, a Egipte. Al Caire es va trobar amb Iorgos Seferis, aleshores secretari d'ambaixada del govern grec a l'exili; aquesta trobada fou decisiva en l'orientació poètica de Valaoritis. La correspondència entre els dos poetes es mantingué fins a la mort de Seferis; publicada en 2004 amb el títol *Αλληλογραφία Γ. Σεφέρη – Ν. Βαλαωρίτη 1945-1968 και επιστολές στον Γ. Κατσίμπαλη* (*Correspondència I. Seferis – N. Valaoritis 1945-1968 i cartes a I. Katsímbalis*;¹ Atenes: Ύψιλον), va ser un èxit de vendes.

Per consell de Seferis, Valaoritis s'instal·là aquell mateix any a Londres amb el propòsit d'establir lligams literaris entre Grècia i Gran Bretanya; així, hi entrà en contacte amb figures de la talla de T. S. Eliot, W. H. Auden o Dylan Thomas, entre altres, i col·laborà amb la BBC. Començà aleshores a estudiar Literatura Anglesa a la Universitat de Londres, a traduir a l'anglès – sobretot – poetes grecs de la generació dels '30 com ara Odisseas Elitis, Andreas Embirikos i, naturalment, Seferis. Acabada la guerra continuà residint a

¹ Iorgos Katsímbalis (1899-1978) fou un dels principals articuladors de la generació poètica dels '30 i principal finançador del seu mitjà d'expressió, l'esmentada revista *Νέα Γράμματα* (*Noves Lletres*), que es publicà entre 1935 i 1945; en fou director Andreas Karandonis (1910-1982).

Londres, on en 1947 va publicar el seu primer recull poètic, *Η τιμωρία των μάγων* (*El càstic dels mags*). Pot dir-se, doncs, que en la línia de Seferis, Valaoritis va obrir la cultura grega al món anglosaxó. Tanmateix, en 1954 es va traslladar a París, on estudià micenologia a la Sorbona i s'integrà al cercle dels surrealistes d'André Breton; hi va conèixer l'artista americana Marie Wilson, amb qui va contraure matrimoni i amb qui visqué fins a la seua mort.

Entre 1960 i 1967 es va establir a Atenes, on edità i dirigí la revista literària *Πάλι* (*De nou*), que circulà entre 1964 i el final de 1966. Amb l'adveniment en 1967 de l'anomenada «dictadura dels coronels», Valaoritis va optar per l'exili voluntari, i en 1968 començà a impartir a la Universitat de San Francisco literatura comparada i escriptura creativa; hi va romandre vint-i-cinc anys, passats els quals retornà a Grècia.

En aquest darrer període va dirigir entre 1989 i 1995, juntament amb Andreas Pagulatos, la revista *Συντέλεια* (*Fi del món*) que tornà a editar-se en 2004 com a *Νέα Συντέλεια* (*Nova fi del món*); van ser anys fructífers en què Valaoritis va publicar assaigs, traduccions, antologies i nous poemaris, narrativa curta i novel·les, en grec, anglès i francès. Val a destacar la seua dedicació a la difusió a l'àmbit anglosaxó no sols de la pròpia obra, sinó de la poesia grega en general; en concret, és remarcable *Anthology of Modern Greek Poetry* (Nova Jersey: Talisman, 2003), en col·laboració amb Thanassis Maskaleris. Va intervindre també activament a la vida política grega, sempre en una línia progressista i antifeixista; en 2007 va encapçalar la llista electoral dels Verds Ecologistes; en 2009 unes declaracions seues es van interpretar com un clar suport a la Coalició de l'Esquerra Radical (ΣΥΡΙΖΑ), tot i que després ho va desmentir oficialment.

Nanos Valaoritis deixa una extensíssima obra, que inclou una trentena de poemaris, tretze novel·les i reculls de narracions i nou assaigs. En 1983 fou guardonat amb el I Premi Nacional de Poesia pel recull *Μερικέες γυναίκες* (*Algunes dones*, 1982); en 2006 va rebre el Premi Uranis de l'Acadèmia d'Atenes a la seua obra poètica, i el mateix any fou condecorat amb la Creu d'Or de l'Ordre de l'Honor. En 2009 fou distingit amb el Gran Premi de Literatura pel conjunt de la seua obra. Val a dir que en 1958 havia rebutjat el I Premi Nacional de Poesia, i en 1976 la condició de membre corresponent de l'Acadèmia d'Atenes.

RUBÉN J. MONTAÑÉS

Thanos Mikrútsikos
(1947 - 2019)



El 29 de desembre del 2019 va morir Thanos Mikrútsikos a l'edat de 72 anys, víctima d'un càncer que feia temps que patia. Nascut a Patres, va fer estudis de piano al conservatori de la ciutat natal i de matemàtiques a la universitat d'Atenes. Va saber combinar elements del jazz, del rock i de la tradició musical occidental per a compondre obres de cambra i simfòniques, música experimental i per al cinema. Participà en els moviments opositors a la Dictadura (1967-1974), tingué una etapa més o menys maoista durant la restauració democràtica, fou director artístic del Palau de la Música d'Atenes (1990-1993), ministre de Cultura (1994-1996), succeint Melina Merkuri sota el govern d'Andreas Papandreu, i director artístic de Patres 2006, capital europea de la cultura.

Durant els anys 1920 i 30's la poesia, no sols la d'aquí, sembla com si s'hagués d'omplir de veles i vents, gavines i ports, àncores i estrelles... Grècia també s'hi va afegir amb la veu, entre altres, d'un poeta singular: Nikos Kavadias (1910-1975). Dos anys després de la seva mort, Mikrútsikos posa música a una dotzena de poemes, treball que és rebut amb força escepticisme; quan el 1979 surten en forma de disc, *Ο Σταυρός του Νότου (La Creu del Sud)*, es converteixen en un èxit grandios, que es repetirà el 1991 amb un segon disc, *Γραμμές των Οριζόντων (Línies dels horitzons)*. Hi posaran veu I. Dalaras, I. Kutas, V. Papakonstandinu, E. Sarrí, i gairebé es convertiran en himnes que s'han incorporat al patrimoni popular, aquelles cançons de sempre que tothom sap i que considerem clàssics. A més, també va musicar poemes d'altres autors (Brecht, Kavafis, Ritsos) i obres per a l'escena (d'Aristòfanes, Eurípides, Lope de Vega...).

Poques ocasions hem tingut a casa nostra de sentir-lo en viu i en directe. Sigui'm permesa la breu relació de la meva experiència, que també va ser la d'alguns membres de l'ACNH. La memòria, encara que recent, és força traïdora, i barreja un concert a l'Arxiu de la Corona d'Aragó i un partit al Camp Nou del gloriós Barça d'aquella època, com barreja una vetllada amb piano en un pis de l'Eixample i un dinar amb sobretaula coral en un jardí de la Floresta, on Mikrútsikos, havà en mà, anava indicant els acords a la guitarra de JCB: (*re minore!*) μου 'πες με φωνή (*fa maggiore!*) ετοιμοθανάτου (*mi maggiore!*)... Els uns se sabien de cor la lletra, els altres miràvem furtivament una fotocòpia, cadascú intentava afinar com podia: (*re minore!*) σ' άλλους (*mi maggiore!*) παραλλήλους (*la minore!*) θα 'χεις μπει, entre brúixoles i navalles, micos i papagais, mariners noruecs i noies d'ulls exòtics.

ANDREU MARTÍ GEBELLÍ

Katerina
Anguelaki-Rooke
(1939-2020)



Katerina Anguelaki (Anguelaki-Rooke després del seu matrimoni, el 1963, amb Rodney Rooke) nasqué a Atenes en 1939. Des del seu naixement va patir una afecció que li deixà severes seqüeles físiques. Cursà estudis de traducció i interpretació a la universitat de Ginebra, i es dedicà professionalment a la traducció. Nikos Kazantzakis, amic dels seus pares, l'encoratjà, encara molt jove, en el camí de la poesia, i ja el 1956, apadrinada pel cèlebre escriptor, publicà el seu primer poema. La seva obra poètica està constituïda per una vintena de llibres, aplegats en gran part en un volum aparegut el 2014, *Ποίηση 1963-2011* (*Poesia 1963-2011*, Kastaniotis).

La poesia d'aquesta autora és una meditació sobre la vida en el seu sentit més ampli: les grandeses i les limitacions del cos, la consciència de la mort, la condició femenina, la relació amb la natura. També la llengua, en el misteri de la seva inesgotable expressivitat, és en ella un objecte de reflexió i d'experimentació.

Anguelaki-Rooke ha estat traduïda a nombroses llengües. Entre més distincions, li fou atorgat, el 2014, el Gran Premi de les Lletres, pel conjunt de la seva obra.

Com a traductora, ha traslladat al grec una gran quantitat d'obres d'escriptors francesos, anglesos i russos, entre els quals Saul Bellow, Joseph Brodsky, Seamus Heaney, Sylvia Plath, Dylan Thomas, Derek Walcott, Leonid Andréiev, Vassili Grossman, Mikhaïl Lérmontov, Vladímir Maiakovski, Aleksandr Puixkin, Varlam Xalàmov, etc.

Katerina Anguelaki-Rooke morí a Atenes el 21 de gener de 2020.

JAUME ALMIRALL

Kikí Dimulà
(1931 - 2020)



Kikí (Vassilikí) Radu, Dimulà després del seu matrimoni amb Athos Dimulàs, nasqué a Atenes en 1931. Fou empleada del Banc de Grècia de 1949 a 1973. De molt jove començà a escriure poesia, encara que ella mateixa rebutjà els poemes dels seus primers anys. El seu primer llibre, aparegut el 1956, fou *Έρεβος* (*Èreb*); el seguiren *Ερήμην* (*In absentia*, 1958), *Επί τα ίχνη* (*Sobre el rastre*, 1963), *Το λίγο του κόσμου* (*La mica del món*, 1971), *Το τελευταίο σώμα μου* (*El meu darrer cos*, 1981), *Χαίρε ποτέ* (*Salve mai*, 1988), *Η εφηβεία της λήθης* (*L'adolescència de l'oblit*, 1994); tots aquests llibres s'aplegaren en *Ποιήματα* (*Poemes*, 1998). Posteriorment, publicà encara *Ενός λεπτού μαζί* (*D'un minut plegats*, 1998), *Ήχος απομακρύνσεων* (*So d'allunyaments*, 2001), *Χλόη θερμοκηπίου* (*Herba d'hivernacle*, 2005), *Μεταφερθήκαμε παραπλεύρως* (*Ens hem traslladat al costat*, 2007), *Τα εύρετρα* (*La recompensa*, 2010), *Δημόσιος καιρός* (*Temps públic*, 2014), *Ανω τελεία* (*Punt i coma*, 2016).

Preguntada sobre què és un poema, digué: «Vas per un desert. Sents un ocell que canta. Per més que sigui increïble que hi hagi un ocell penjat enmig del desert, tanmateix tu estàs obligat a fer-li un arbre. Això és el poema».

A més de premis per a determinats llibres, Kikí Dimulà en rebé també per al conjunt de la seva obra: el Guardó de les Lletres, de l'Acadèmia d'Atenes, el 2001, el Premi Europeu de Literatura, el 2009, i el Gran Premi Nacional de Literatura, el 2010.

Entre les distincions rebudes per Dimulà, destaquen la Creu d'Or de l'Orde de l'Honor (2001) i la Gran Creu de l'Orde del Fènix (2014).

Kikí Dimulà morí a Atenes el 22 de febrer de 2020.

L'obra poètica de Dimulà ha estat traduïda a nombroses llengües, inclosa la catalana.

JAUME ALMIRALL

Alki Zei
(1923 - 2020)



Alki (Anguelikí) Zei nasqué en 1923 a Atenes, si bé passà la infantesa a l'illa de Samos, d'on era natural la seva mare. Retornada la família a la capital, Zei cursà estudis teatrals i, alhora, s'inicià en l'escriptura. Durant l'ocupació ingressà en l'Organització Panhel·lènica Unitària de Joves (EΠION), l'ala juvenil de l'organització de resistència Front d'Alliberament Nacional (EAM). El 1945 es casà amb Iorgos Sevastíkoglou, dramaturg i traductor; quan aquest, en finalitzar la guerra civil, en 1948, s'exilià a Taixkent (aleshores dins la Unió Soviètica), Zei intentà seguir-lo, però no ho aconseguí fins al cap de sis anys, durant els quals ella mateixa fou confinada un temps a Quios. Després es traslladà amb el seu espòs a Moscou, on visqueren fins que retornaren a Grècia, el 1964; el 1967, però, amb el cop militar que instauraria la dictadura, tornaren a l'exili, en aquesta ocasió a París, fins a la caiguda del règim, el 1974.

Alki Zei s'especialitzà en literatura juvenil; però una de les característiques de la seva obra és que les referències a la política hi són molt presents. La seva primera novel·la, *Το καπλάνι της βιτρίνας* (*El tigre de la vitrina*, 1963), conté gran nombre d'experiències autobiogràfiques del temps que visqué a Samos, a l'època de la dictadura del general Metaxàs. Sobre l'experiència de l'ocupació alemanya d'Atenes, escrigué *Ο μεγάλος περίπατος του Πέτρου* (*La gran passejada de Petros*, 1971); sobre la resistència, la guerra civil i les persecucions, *Η αρραβωνιαστικιά του Αχιλλέα* (*La promesa d'Akhil·leas*, 1987). Altres títols destacats de la seva abundant producció són: *Κοντά στις ράγες* (*Prop de les vies*, 1977), *Μια Κυριακή του Απρίλη* (*Un diumenge d'abril*, 1978), *Η Αλίκη στη χώρα των μαρμάρων* (*Aliki al país dels marbres*, 1990), *Ματίας* (*Matias*, 1993), *Η Κωνσταντίνα και οι αράχνες της* (*Konstandina i les seves aranyes*, 2002), *Πόσο θα ζήσεις ακόμα, γιαγιά;* (*Quant de temps viuràs encara, iaia?*, 2017).

Les obres d'Alki Zei han estat traduïdes a una vintena de llengües, entre elles la catalana: *Un diumenge d'abril* (1987), versió d'Empar Espinilla; *El tigre de la vitrina* (1988) i *La guerra de Petros* (1990), versions d'Anna Maria Casassas; i la traductora Mercè Guitart s'ocupa ara mateix de *Κοντά στις ράγες* (*Prop de les vies*), de la qual oferim un avançament en aquest mateix número de la revista La Torre dels Vents.

El dia de cap d'any de 2007, Anna Figueras feia a Alki Zei una interessantíssima entrevista per a la nostra Associació; podeu llegir-la en el blog: <https://neogrec.files.wordpress.com/2020/03/entrevista-a-alki-zei-1-gener-2007.pdf>

Zei morí a Atenes el 27 de febrer de 2020, a l'edat de 97 anys. Al llarg de la seva vida havia rebut un gran nombre de premis i de distincions, tant nacionals com internacionals

JAUME ALMIRALL

Stratís Khaviaràs (1935 - 2020)



El 3 de març del 2020 va morir a l'hospital de l'Anunciació d'Atenes el prosista, poeta i traductor Stratís Khaviaràs, als 85 anys.

Stratís Khaviaràs havia nascut en 1935 a la costa de l'Argòlida, a Nea Kios, poblament fundat per refugiats de Kios – l'antiga Cios, important ciutat de Bitínia, a la Propòntida – que arran de la Gran Catàstrofe d'Àsia Menor, en 1922, hi van ser reassentats en 1927 després de cinc anys passats a Kalamarià, al costat de Salònica.

La infantesa de Khaviaràs va ser molt dura; el pare, Khristos, activista de l'EAM,¹ va ser executat en 1944 pels invasors nazis; la mare, Georgia, deportada a un camp de treball a Alemanya; i la casa, ensorrada per les tropes d'ocupació. Als tretze anys, Stratís començà a treballar a la construcció, a Atenes, i en obres públiques fora de la capital; però fins i tot en aquest període tan difícil se sentí intensament atret per la literatura, i dedicava a la lectura el poc de temps lliure que tenia. Sortosament, en 1957 va ser «descobert» a Atenes per Kimon Friar² – reputat filòleg grecoamericà, traductor a l'anglès de Kazantzakis, Elitis i Ritsos – que se l'endugué amb ell als Estats Units en concepte d'ajudant per a la traducció de l'*Odissea* de Kazantzakis, la correspondència del qual amb Friar s'ocupava també de mecanografiar i arxivar, així com de traduir al grec les xerrades radiofòniques d'aquest que s'emetien a The Voice of America. En aquest ambient va conèixer mites de la literatura nordamericana com ara Arthur Miller (i Marilyn Monroe), Tennessee Williams, William

¹ Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο (Front Nacional d'Alliberament), fundat en setembre del 1941 a Atenes, va ser la principal organització de resistència contra els nazis en la Grècia ocupada. El seu braç militar fou l'ΕΛΑΣ, Ελληνικός Λαϊκός Απελευθερωτικός Στρατός (Exèrcit Popular Grec d'Alliberament).

² Kimon Kalogerópulos (1911-1993), nascut a Kalólimnos, en turc İmralı, petita illa del mar de Màrmara, va emigrar en 1915 amb la seua família a Chicago.

Inge, William Faulkner... mentre estudiava disseny industrial al Manhattan Technological Institute de Nova York i desenvolupament de maquinària a la Jefferson School of Commerce, a Charlottesville, Virginia. Durant tots aquests anys va viure sobriament, allotjant-se a cases de parents i amics, i treballant als vespres de cambrer en un restaurant grec; alhora, s'exercitava en l'escriptura.

En 1961 va retornar a Grècia. Els anys següents va fer diversos viatges a París, Berlín i Escandinàvia, i va treballar en el sector de la construcció, primer a la base americana d'El·linikó, després en diverses obres públiques i seguidament a The Architects' Collaborative (TAC), l'empresa de l'arquitecte Walter Gropius, fundador de la Bauhaus. Fou aquest un període d'activitat literària: en 1959, trobant-se encara a Amèrica, havia fet la seua primera aparició a les lletres gregues amb el monòleg dramàtic *Το σκουριασμένο καρφί* (*El clau rovellat*), publicat a la revista *Καινούρια εποχή* (*Nova època*); en 1963, a expenses pròpies, va editar el seu primer poemari, *Η κυρία με την πυξίδα* (*La senyora de la bruixola*), i en 1965, el segon, *Βερολίνο* (*Berlín*), per l'editorial Fexi. Paral·lelament, va prendre part en diverses accions reivindicatives en favor de la democràcia, integrat en allò que es va denominar «Ανένδοτος Αγώνας» («Lluita Irrenunciable»),³ que es fa palesa al seu tercer recull poètic, *Η νύχτα του ξυλοπόδαρου* (*La nit de la xanca*), un al·legat contra tota mena de totalitarismes, publicat en 1967 i segrestat per la dictadura anomenada «dels coronels». Khaviaràs va prendre tot seguit el camí de l'exili; el seu darrer poemari en grec, *Νεκροφάνεια* (*Mort aparent*), va ser publicat per l'editorial Kedros en 1972 quan ja portava cinc anys als EUA.

Allí va treballar com a bibliotecari a la Widener Library de Harvard, i desenvolupà una intensa activitat política contra la dictadura grega, com a membre del Committee for the Restoration of the Democratic Government in Greece, a través del programa dominical *The Voice of Greece* de WILD Radio Boston i de la publicació mensual *Eleutheria* – patint de vegades censura i silenciament –, i de l'organització *Δημοκρατική Άμυνα* (Defensa Democràtica), que operava clandestinament a Grècia. Alhora, es va graduar, i feu estudis de postgraduat, en literatura i escriptura creativa; en 1973 començà a escriure en anglès poemes que foren publicats en diverses revistes de literatura, i en 1976 aparegué el seu primer recull poètic en aquesta llengua, *Crossing the river twice*, publicat pel Cleveland State University Poetry Center. En aquest mateix any començà la seua convivència amb Heather Cole, també bibliotecària a Harvard, amb qui tindria la seua filla Elektra en 1981 i amb qui contrauria matrimoni en 1990. En 1979 i 1984, respectivament, va publicar les novel·les *When the tree sings* i *The heroic age*, editades per Simon & Schuster.

³ Geórgios Papandreu, líder de la Unió de Centre, es va negar a reconèixer el resultat de les eleccions del 29 d'octubre del 1961, que donaren la victòria a la Unió Radical Nacional de Konstandinos Karamanlís, tot denunciant-lo com a producte de la violència i del frau electoral; l'esquerra s'hi va afegir. Hi seguiren una sèrie de declaracions que negaven legitimitat al govern i suposaven un trencament de relacions amb la monarquia, i tingueren lloc una sèrie de manifestacions i concentracions de gran resposta popular. La situació es reconduí amb les eleccions de novembre del 1963 i de febrer del 1964, que va guanyar la Unió de Centre.

Mentrestant, en 1974, havia estat nomenat curador dels Woodberry Poetry Room i Henry Weston Farnsworth Room, dues col·leccions especialitzades de la Harvard College Library dedicades a la promoció i divulgació de la literatura; fins al 2000 s'hi va ocupar en enregistraments d'audio en la veu d'autors i autores, diverses publicacions com ara les revistes *Erato* i *Harvard Review*, i tota mena de treballs en aquest camp.

En 2008 retornà a Atenes i a la llengua grega, que ja no deixaria fins a la seua mort, publicant tant poesia com prosa; hi destaquen les novel·les *Πορφυρό και μαύρο νήμα* (*Fil purpuri i negre*, Κέδρος, 2007) i *Άχνα* (*Silenci*, Κέδρος, 2014). Col·laborà a més a més amb diverses entitats culturals com ara l'Ευρωπαϊκό Κέντρο Μετάφρασης – Λογοτεχνία και Επιστήμες του Ανθρώπου (Centre Europeu de Traducció – Literatura i Ciències Humanes, EKEMEΛ), que presidí des del 2000, l'Εθνικό Κέντρο Βιβλίου (Centre Nacional del Llibre, EKABI), l'Εταιρεία Ελλήνων Συγγραφέων (Societat d'Escriptors Grecs), de la qual fou vicepresident des de 2012, la revista electrònica de literatura i arts *Ο Αναγνώστης* (*El lector*), i altres.

RUBÉN J. MONTAÑÉS



IV. ENTREVISTES Δ'. ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ



«Però no tenies
cap més antídot
per a la por
que l'amor»

Amb aquesta frase acaba la darrera novel·la de Rea Galanaki *Η άκρα ταπεινώση, L'última humiliació*. L'escriptora va ser a casa nostra per presentar-la del 12 al 15 de setembre de 2019. Una d'aquestes presentacions tingué lloc en el marc de la Setmana del Llibre en català, el dia 13. En acabar l'acte, va ser entrevistada per a *Αέρηδες – La Torre dels Vents* per Mercè Guitart, traductora del llibre. Heus ací l'entrevista, en transcripció de Marianna Torra Skandami i Kleri Skandami i traducció de Jaume Almirall. A la fotografia, d'esquerra a dreta, Mercè Guitart, Rea Galanaki i Kleri Skandami.

Voldria preguntar-vos com va sorgir la idea d'escriure aquest llibre; ¿què us va induir a escriure aquest llibre?

Jo estava molt angoixada, com tothom a Grècia, i commocionada per les conseqüències de la crisi, a la vida en sentit més ampli, en la política i en la marxa del país, però també en la vida de cadascú de nosaltres, perquè de sobte ens vam trobar molt més pobres, amb terribles inseguretats, i també havia quedat pertorbat el nostre coneixement de la realitat, sentíem que allò que sabíem fins a la crisi, no bastava, no era prou per explicar com havia passat allò. En conseqüència, volia en certa manera pensar i reflexionar, i normalment nosaltres els escriptors, quan ens posem a escriure una novel·la també intentem posar en ordre els nostres pensaments i ajudar també les persones que llegeixen el llibre a pensar sobre algunes coses. Jo no dono receptes, senzillament intento incitar les persones a fer-se preguntes i considero que un bon llibre, a més del plaer, a més a més t'ha de fer pensar. Crec que aquest és un criteri per saber, en la meua opinió, si un llibre és bo o no. Ara, per parlar més concretament, un dia jo passejava amb dos amics pel carrer Stadiu, i en passar per davant del cinema *Atikon*, que s'havia cremat feia dues o tres setmanes, vaig expressar un desig: M'agradaria tornar-hi a venir per veure una pel·lícula. Vaig intentar fer d'aquest desig un relat; no em va sortir en forma de relat; vaig fer alguna cosa, no em va agradar, i

després ho vaig deixar estar; però amb el temps vaig començar a pensar més complicades les coses, i així, a poc a poc, vaig poder anar escrivint aquesta novel·la.

En aquesta novel·la veiem que el que heu viscut a Grècia, tothom, ha estat una humiliació, com diu el títol: *La darrera humiliació*. A part d'això, per què heu triat aquest títol?

La paraula «humiliació» em va agradar perquè la feien servir molt els polítics i els periodistes, i jo no volia (a veure: jo evito —com el dimoni fuig de la creu— parlar, en la literatura, com si fos un polític o un periodista: la literatura és una altra cosa), doncs això, volia, sí, posar-hi la paraula «humiliació», però emmarcar-la en un altre context que fes que no fos la mateixa paraula que hem sentit tantes vegades. Per això vaig triar aquest títol, perquè ¿què és això? En realitat, és una imatge que es reprèn moltes vegades a la Creta renaixentista del segle XV. El primer que la va fer, i potser el més important, va ser Nikólaos Tzafuris, pintor venecianocretenc. I què és el que fa? Pinta el Crist, dret, mort però sortint d'un petit sepulcre: és dins el sepulcre fins als genolls, però rere seu hi ha els símbols del martiri: la creu, les llances i tot això. I què simbolitza, tot plegat? Que un déu s'ha humiliat, amb la creu, amb tots aquests símbols; com si fos un mortal, com si fos un criminal. I, amb tot, això és provisional, perquè l'espera la resurrecció. És a dir, en aquest quadre hi havia, en certa manera, una mica d'optimisme. És clar que per als cristians es tracta de la fe. Per a mi, que sóc escriptora, es tractava de la diguem-ne catarsi que potser hi havia en aquest drama, en la tragèdia que vivíem, i aquest títol em va agradar.

Entrem una mica en l'argument del llibre. Poseu com a protagonistes, com a heroïnes, de la novel·la dues dones, una filòloga i una pintora, jubilades de l'ensenyament mitjà. Feu-nos un retrat d'aquestes dues dones que tenen alguna cosa de còmic dins el drama que és el llibre.

Sí, són grans dones. Han sigut funcionàries a l'escola pública, però tenien alguns problemes psicològics que els van impedir de seguir tant amb la pintura com amb la filologia; i, al damunt, es troben en aquests llocs que a Grècia anomenem «albergs», que són per als que tenen lleugers trastorns psicològics. Doncs bé, en aquests albergs senten a la televisió que hi ha grans manifestacions de protesta, i com que es tracta de retallar-los la pensió i fins i tot hi ha amenaces de tancar-los els albergs, decideixen pel seu compte escapar-se de la senyora que les vigila i sortir a la mobilització, per defensar el que és seu, com feien quan eren joves, a la seva joventut, durant la dictadura, quan defensaven els seus drets.

Què us ofereix, aquesta mirada sobre les dues dones?

Sí, les vaig escollir precisament perquè, com que tenen com si diguéssim una petita desviació respecte del que és normal en la manera com perceben la realitat, jo podia —dins d'això que hem après a veure només des del punt de vista dels periodistes, a la televisió,

des del punt de vista, no ho sé, de la raó dels polítics, que ho interpreten com volen— jo podia, doncs, donar-li una dimensió més humana, és a dir, donar-li la manera com un se sent quan, en aquest assumpte, es transporta a si mateix, transporta els seus malsons, transporta la seva imaginació, transporta la seva història personal, transporta fins i tot engrunes de la història del seu lloc, de la seva mitologia, de tot. És a dir, tot el passat, tota aquesta gran cosa que es diu identitat de cadascú, de quina manera, dins de la lleugera desviació d'aquestes dones s'interpreta per mitjà de les grans manifestacions i dels esdeveniments de la crisi.

Aquest passat que dieu té la seva importància, i gran, en el llibre. La generació del Politècnic, de la qual també formeu part, apareix sovint, en el llibre, n'és un tema central. Què us ha fet sentir la necessitat de parlar d'aquest tema, de la generació del Politècnic?

Me l'ha fet sentir moltíssim una cosa que darrerament deia tothom a Grècia i que jo considero sospitosa i fins i tot perillosa. Deien que tota aquesta generació del Politècnic, amb aquesta manera de fer inculpaven fins i tot la rebel·lió mateixa. I a mi això no m'agrada, perquè considero que en cada rebel·lió, igual que en cada moment a la societat, hi ha persones de moltes menes. L'un és així, l'altre és aixà, i un altre encara és diferent. En conseqüència, veiem que en la generació del Politècnic només alguns han entrat en política, i després n'hi ha que han caigut en la corrupció i n'hi ha que no, però al capdavall segueixen una trajectòria política. Però la gran majoria no han entrat en política, han continuat essent persones corrents, a casa, a la feina, i moltíssims d'ells han tingut una evolució molt dolenta. Doncs això: aquestes senyores que he posat en el llibre, persones imaginàries, naturalment, han emmalaltit psicològicament; de manera que no tot són flors i violes, ni és una sola generació que té la culpa de tot. Això són generalitzacions que només podem veure en règims totalitaris. Mai no té la culpa tota una classe de persones, ja sigui per raó de religió, per raó de color, per raó de raça, o pel que sigui.

Passem a un altre tema?

Sí.

La vostra narració, com hem dit abans, no es limita a les descripcions realistes dels enfrontaments del centre d'Atenes; hi ha també, sempre, en la narració, un element oníric, o màgic. Què pretén, aquesta combinació?

No vull fer realisme social. No m'agrada gens, sobretot perquè es vincula amb l'estalinisme com a moda i com a, diguem-ne, estètica, i a més a més perquè condueix al pensament en blanc i negre: això és bo i això és dolent. No, avui ja no ho fem, això. A la nostra literatura, intentem de moltes maneres no posar-hi la vida com o blanc o negre, sinó veure tots els matisos intermedis, si és possible, tants com podem, i parlar de tot això. I per a no tenir

preparades les solucions, el lector i l'escriptor han de pensar, per poder fer més rica, més sàvia la seva vida.

Hi ha un capítol del llibre en el qual una de les dues heroïnes baixa fins al cinema cremat...

Atikon.

Aquest capítol, que bàsicament és un somni que té la Tiresia, el dediqueu a Thóodoros Anguelópulos; per què?

Amb el Thóodoros Anguelópulos ens coneixíem des de feia temps. Després, jo me'n vaig anar d'Atenes, i ell em va retrobar per demanar-me que escrivíssim junts, i també amb Màrkaris, el guió de la seva última pel·lícula, la que no va ser a temps de rodar, i en el qual vam treballar plegats dos o tres anys. La nostra amistat va revifar, es va fer més profunda; teníem relacions familiars, celebràvem plegats les festes, totes aquestes coses, familiars i personals, vull dir; i, és clar, havia començat a rodar la seva pel·lícula, mirava de trobar diners, quan el van matar. El meu nom consta com a col·laboradora perquè va enviar el guió, traduït a l'anglès, a *Eurimages* —que és com es diu una institució del cinema a Bèlgica, a Brussel·les— per obtenir fons, i allò és, no diré parlar en va, però per desgràcia... Em vaig entristir molt per aquell home, per l'amistat i per la seva grandesa, i quan van passar els fets que descriu en el llibre encara no feia tres setmanes que havien matat Anguelópulos, i jo tenia la sensació que encara hi era, que encara vivia. Molt bé: una personalitat com aquesta, amb una obra com la seva, existirà sempre, és clar; però per això li he dedicat el descens fins al cinema. Que també és una clau de la novel·la, perquè té molts secrets significatius. S'hi resolten diferents secrets, hi ha claus que obren diferents punts secrets de la novel·la, en el somni que té la protagonista durant el descens fins al cinema cremat.

¿És també un altre moment clau, potser, el moment en què l'altra heroïna, la pintora, des del lloc on demana caritat, veu una pintura a la paret?

Sí, sí, són gairebé bessones, aquestes dues dones; i aquesta, d'ençà que va emmalaltir, va deixar de pintar, va deixar de treballar de pintora, i quan finalment va sortir per captar —perquè no sabien tornar a casa i es van perdre per Atenes— algú els va dir captaires. I bé, allà on demanava caritat, de sobte una altra mena de pintura, que era l'*street art*, és a dir, les pintures, però belles pintures, no els gargots que molt sovint fan en els edificis, a Atenes, sobretot als barris populars. I ella, de sobte va quedar commocionada; en realitat, va retornar als colors, amb aquella pintura que va veure al lloc on demanava caritat. Però això torna a tenir una al·lusió indirecta a Thóodoros, perquè aquesta pintura que descriu és una selva sorprenent, obra d'un mexicà que es diu Martínez, Álex Martínez, que viu a Mitilini, em sembla, i que es troba en el bloc de pisos on Anguelópulos tenia el seu despatx. Precisament, una vegada que vaig anar al despatx —no l'havia tornat a veure, a

l'estiu vaig ser fora i vaig tornar al setembre per treballar tots dos— em diu: «Saps? Tot el bloc hem pagat perquè fessin aquesta pintura a fora i, així, no ens gargotegin constantment les parets». I no els van tornar a gargotejar les parets. I per això hi he posat aquesta pintura. I ho dic, que és d'Álex Martínez.

Un altre tema del qual us ocupeu en el llibre és l'ascens del feixisme a Grècia; no només a Grècia, a tot Europa. ¿Com us hi encareu?

Sí, a Europa, a tot Europa; no m'hi encaro, en el llibre.

No, no.

Però a Grècia veritablement havíem quedat commocionats, perquè hi ha, d'una banda, el fenomen dels anomenats immigrants, hi ha la crisi, i hi ha, de cop i volta, el fenomen completament imprevist dels, no simplement feixistes, dels neonazis. La diferència és que els nazis tenen fins i tot gent amb instrucció militar; no sé què fan exactament, però eren això, paramilitars: vull dir, degollaven xais per aprendre a fer servir el ganivet, feien coses d'aquesta mena, en rituals militars, amb armes, amb torxes, amb teies enceses i coses així. I per això fins i tot van matar persones, a Atenes. I el que era molt i molt inquietant, un *shock* per a nosaltres, era que tenien divuit diputats al Parlament Grec, i això de fet inquietava molt i molt tothom. Com pot ser que, de cop i volta, en un país com Grècia, que va suportar aquella dura catàstrofe dels nazis, hagi rebrotat això! Però veiem que brota per tot Europa. En fi, en el llibre, per dir algunes coses, hi he posat el fill d'una de les senyores —en realitat hi ha tres dones: les dues que hem dit i una altra, que els fa la neteja, una dona ingènua dels pobles de les muntanyes de Creta, que és a Atenes i és parenta d'una de les altres, i que els fa com d'administradora. Doncs bé, el fill d'aquesta dona, que és a l'atur, a poc a poc entra a Aurora Daurada, perquè li donen diners, és clar. És així com he intentat veure també algunes coses sobre aquest assumpte. Mentre que per als altres tinc, diguem-ne, una problemàtica, etcètera, etcètera, per a aquest personatge no puc dir que tingui interrogants, però sí que en tinc per a la seva mare. Vull dir, el que m'emociona és la condició anímica de la seva mare, que té l'ànima gran i bella de les persones que netegen les coses: això és bo, això és dolent. Els pobles d'on prové van ser cremats pels alemanys; hi va haver víctimes, a la seva família; de manera que no pot suportar-los, els nous nazis. Tanmateix, el seu fill és allà per error, en el pitjor moment: ella torna al seu país, el veu a la televisió amb els altres i, des d'aquell moment, ja no el vol, és a dir, rebutja completament allò que fa, considera que ha de demana-li perdó, no sap ni si el perdonarà, però és el que diuen les lleis no escrites del seu país, codis de tradició oral, encara que al final diu «soc la seva mare i em fa llàstima». Això mateix. En conseqüència també ella viu un drama; però no m'interessa ell, el nazi, tant com m'interessa ella. M'interessen molt les dones, moltíssim, en tota la qüestió de la literatura grega moderna, i, és clar, la mare d'un personatge com aquest és un personatge important i tràgic, encara que ella mateixa no hi estigui d'acord.

Per acabar les preguntes sobre el llibre, voldria citar l'última frase, que diu: «No hi ha cap més antídoto per a la por que l'amor».

«Però no tenies cap més antídoto per a la por que l'amor».

¿L'amor és l'única manera de sobreviure en la situació que vivim?

No, no, és clar que no. Seria molt ingenu si fos l'única manera. Senzillament, el pensament que estàs a prop d'una altra persona fa que no tinguis tanta por: és això. I estar a prop d'una altra persona, aquest amor, diguem-ne, no vol dir «oh, que bonic!» i bajanades d'aquestes, és una relació que es forja al llarg de la vida, que sorgeix de les vicissituds compartides, del patiment de l'una persona pel patiment de l'altra persona. I de la seva por davant la mort, perquè són dues dones grans, d'edat, i decideixen agafar-se de la mà ja tota la vida, fins que morin, perquè, si no és estimant-se, no tenen altra manera de vèncer la por a la mort: amb l'afecte de l'una per l'altra.

Extracte de la nota editorial: *L'última humiliació* narra l'epopeia de dues jubilades gregues enmig de la crisi que sacseja el país. Es tracta d'una obra polifònica, amb personatges representatius de l'actual societat grega. Tot plegat en una Atenes degradada, i posant en relació les manifestacions del febrer del 2012, l'època més dura de la crisi grega, amb la revolta de la Politècnica del 1973, durant la dictadura dels Coronels. L'autora ens ofereix una novel·la social exquisida, una balada melancòlica dels sensesostre, una narració lírica dels vaivens de l'ànima.

Podeu trobar-ne els detalls i llegir-ne una sinopsi en <https://www.tigredpaper.cat/home/98-lultima-humiliacio.html>



«Solomós és el meu poeta de referència»

Pau Sabaté entrevista per a *Αέρηδες – La Torre dels Vents* Pandelís Bukalas, poeta, traductor i articulista nascut el 1957 a Lessini, prop de Messolongui. Pandelís Bukalas ha publicat diversos reculls de poesia, entre els quals *Αλγόριθμος (Algoritme, 1980)*, *Σήματα λυγρά (Signes funestos, 1992, segona edició l'any 2000)*, *Οπότεν πλάτανος (Quan un plataner, 1999)* i *Ρήματα (Verbs, 2009, segona edició el 2011 i Premi Nacional de Poesia el 2010)*. Ha publicat, també, dos volums d'assaig i escriu regularment articles d'opinió al diari *Καθημερινή (Quotidià)*. Ha traduït del grec antic epigrames de l'*Antologia Palatina*, el *Lament per Adonis* de Bió i diverses obres d'Èsquil, Sòfocles, Eurípides i Aristòfanes que s'han representat a teatres de Grècia i Xipre, notablement al Festival d'Atenes i Epidaure. Recentment, ha escrit el text de l'espectacle teatral i musical *Αμίλητη (Silenciosa)*, que s'ha pogut veure a l'Escena Lírica d'Atenes l'octubre del 2019, i ha presentat, el desembre del mateix any, el volum *Κόκκινα χείλη εφίλησα. Το ταξίδι του φιλιού και ο έρωτας σαν υπερβολή (Un llavi roig vaig besar. El viatge del petó i l'amor com a excés, publicat a l'editorial Agra, com tots els anteriors)*, el tercer d'una sèrie d'assajos dedicada a diversos aspectes poètics de la cançó tradicional grega. La conversa té lloc a casa seva, al barri de Neos Kosmos.

La teva poesia poua molt sovint en la mitologia grega.

Practico la deformació intencionada d'alguns mites o torno a escriure mites oblidats o rars ja des de l'Antiguitat. El que diu que Zeus va prendre Cal·listo transformat en dona, per exemple, o el que diu que a Penèlope un dia se li va acabar la paciència, se'n va anar al llit

amb tots els pretendents i així va néixer el déu Pan, de tots (πάντες). M'agraden molt els mites, grecs i del món sencer, perquè crec que s'hi troben claus per interpretar la vida i el pensament humans. Els mites són com els somnis: tenen un sentit concentrat i tort.

Dediques l'última part de *Ρήματα* (Verbs, 2009), el teu últim recull de poesia, precisament a diversos personatges mitològics.

Tinc uns quants herois preferits i hi torno sovint. Dos d'aquests són Aiant i Palamedes. El fet que els poemes homèrics obviïn Palamedes per mi és la demostració que hi ha un autor, un poeta. Se silencia del tot el paper decisiu de Palamedes a l'hora de reunir l'exèrcit i de reclutar-hi Aquil·les i Odisseu. Com que és un heroi superior a Odisseu en intel·ligència (però sense arteria) i Odisseu el perd amb traïdoria, si els poemes en parlessin farien caure del pedestal el seu heroi principal, de manera que el silenciaven. Això és obra d'un poeta. El poble no silencia un heroi estimat, al qual, a més, els tres tràgics, tots tres, van dedicar obres, encara que no se n'hagi conservat cap.

L'altre és Aiant. En la seva mort també hi està embolicat Odisseu. Per mi Aiant no és l'heroi que perd el seny, és l'heroi que decideix d'anar contra les divinitats, i per això esborra Atena de l'escut. És com si digués «sóc jo que lluito, és a mi que em maten, res de déus». I aquesta és la seva gran culpa.

Tots aquests (Aiant, Palamedes, Màrsias, Sísif) són herois vençuts.

Tots són derrotats quan s'enfronten amb la divinitat. L'únic que en surt vencedor, si més no per un temps, és Sísif, que, a més, és el pare d'Odisseu. I aquesta és una altra història marginal que no és gens coneguda avui en dia. Quan, a la *Ifigenia a Àulida*, que no és gens heroica ni gens filoodisseica, per dir-ho així, Eurípides l'anomena dos cops «bastard de Sísif», molt pocs grecs d'ara recordaran que Odisseu és fill de Sísif, fill bord, perquè a l'escola no ho hem après: on s'és vist que el model de la raça, l'heroi per excel·lència, sigui bord!

Ja que parlem de bords, el meu heroi preferit de la Revolució grega, i el de molta gent, en Karaiskakis, també ho era i en presumia, perquè es deia que els bords eren més espavilats. Ell deia que els arbres empeltats eren els que aguantaven més. Escriuré una obra sobre ell, per encàrrec, com la *Silenciosa* d'enguany, per l'any que ve.

Com tradueixes el teatre antic? Quins problemes t'hi trobes?

Quan es tradueix, hi ha pèrdua de sentit des del principi. No hi podem fer més. Per exemple, en Aristòfanes tenim referències i símbols evidents per al públic de l'època però que deixen del tot indiferent l'espectador modern. Això m'ho vaig trobar de manera especialment intensa a *Les dones a les Tesmofòries*. Un altre problema és que l'espectador entengui el caràcter «ritual» del drama antic. O, en aquesta obra en concret, què eren les Tesmofòries, per què els homes hi tenien prohibida l'entrada i quin càstig rebien els homes que per curiositat, irreverència o fatxenderia masculina intentaven entrar-hi. Tot això ho

dius al programa de mà, però molt pocs s'ho llegiran abans de veure l'obra, tot i que sempre em trobo sorpreses agradables, i després només uns quants.

Amb Aristòfanes hi havia una polèmica de dècades sobre la manera que es traduïa. S'utilitzava com a pretext el nom d'Aristòfanes i, com a màxim, l'esquelet d'una comèdia seva, s'eliminaven les paràbasi (per allò de «ui, això és massa culte»), s'eliminaven els cors i s'intentava «modernitzar» el text de manera violenta afegint-hi personatges de l'actualitat televisiva. Quan vaig acceptar el primer encàrrec de traduir una comèdia d'Aristòfanes, ho vaig fer amb la condició de no fer ni una sola referència a res de modern. L'actor protagonista estava convençut que seria un fracàs. Després, a la primera funció, que va ser a Delfos, va passar de l'angoixa d'un fracàs segur a l'eufòria. Després també es va atribuir el mèrit de la idea, però això és una altra història. Les crítiques dels diaris van escriure «per fi una traducció sense referències a l'actualitat» i he continuat fent-ho així.

I les altres produccions, què fan?

En el cas d'Aristòfanes la majoria encara modernitzen, especialment les que fan gires pels pobles. Com més lluny d'Atenes, més t'ho trobes. Últimament hi ha traductors que fan el mateix amb la tragèdia. A la comèdia ho donaven per descomptat, sobretot perquè no entenien que Aristòfanes és un poeta excel·lent. A mi em fa el mateix respecte que Èsquil. Ara, però, n'hi ha molts que no es limiten a afegir una parauleta aquí i allà per explicar una referència obscura, cosa que com a traductor per a l'escena estàs obligat a fer, no, hi afegeixen versos, deu, vint, cinquanta, de seus, versos obscurs, dolents.

Per què?

La sospita més difosa és que molts tradueixen d'altres llengües, no del grec antic, i que fan servir traduccions gregues anteriors. Que quan tradueixes et mesures amb les traduccions anteriors per mi és evident, i ho faig tant com puc, però això és una altra cosa. També fas servir comentaris, és clar. Jo, a més, llegeixo amb molta atenció els escolis, que molts cops són contradictoris però també ajuden molt sovint i, en tot cas, saben més grec antic que qualsevol de nosaltres. Més enllà dels coneixements de cadascú, puc dir amb certesa que qui afegeix versos a una traducció és mal traductor.

El teatre antic és en vers. Què se'n fa?

Les generacions anteriors tenien pitjors edicions dels textos originals, perquè la ciència filològica també avança, però tenien més clarament la intenció de reproduir el text antic, és a dir, el metre. Hi havia la tendència, monòtona, de traduir-ho tot en decapentasil·labs, cosa que era problemàtica, perquè donava un caràcter popular a una literatura culta. Traduir l'èpica en decapentasil·labs, o en decaheptasil·labs, com feia Kazantzakis, és lògic, però fer-ho amb la tragèdia és una contradicció des del principi. No et dic que no doni bons resultats, de vegades, però des del moment que el grec modern té l'exemple de Seferis, d'Elitis, és a dir, el vers lliure, és obligatori que la llengua de les traduccions no sigui indiferent a la llengua poètica. Jo no sóc un poeta estrictament de vers lliure i intento

que els cors siguin en vers, però en el cas d'Eurípides vaig decidir que la nuesa del seu llenguatge requeria evitar el to «poètic» i, per tant, traduir els cors en vers lliure, també.

El vers lliure domina de manera gairebé absoluta la poesia grega actual. Per què?

Això ja ho va començar Palamàs, que es va anar deslligant de la severitat del vers sense fer-ne cap proclama. Per això es molestava si li deien que era un poeta adherit a la tradició. Això em recorda la manera com *Kathimeriní*, el diari on escric, va decidir, ara fa molts anys, i sense anunciar-ho, d'unificar esperits i accents i posar a tot arreu una boleta. No se'n va adonar ningú, tret de l'ull expert. I després aquest va ser un dels arguments a favor del sistema monotònic: «Què remugueu, si fa cinc anys que *Kathimeriní* el fa servir i no se n'ha queixat ningú?» Amb Palamàs passa una cosa semblant. Pensa que ni Kavafis, que és un poeta que modernitza molt i adopta un estil periodístic (Palamàs deia que no sabia si allò eren poemes o reportatges), no abandona el vers tradicional. Un malentès enorme que tenim és que molta gent pensa que Kavafis escriu vers lliure, i l'altre malentès és pensar que és partidari de la *katharévoussa*.

No ho és?

I ara! Kavafis és un fanàtic de la llengua demòtica als escrits que dedica a la qüestió lingüística. Altra cosa és que, per raons d'estil, adoptés aquest llenguatge particular per a la seva poesia, que en cap cas no és *katharévoussa*, una mica com passa amb Embirikos. D'altra banda, és curiós que els escriptors més importants que escriuen, aquests sí, en *katharévoussa*, com Roïdis i Viziinós, siguin partidaris aferrissats de la llengua demòtica. Només que ells no la saben fer servir per escriure.

Tornem al vers lliure.

Un dels motius, per descomptat, és l'exemple estranger, anglès i francès, però sobretot anglès. L'altre, i espero que ningú no s'ho prengui malament, és que el vers lliure és més descansat. D'una banda, per tant, hi ha un rebuig, diguem-ne, ideològic de la tradició i, de l'altra, una certa mandra general, mandra també de llegir. Al primer element hi va contribuir de manera decisiva que els grans noms, Seferis, Elitis, Ritsos, passessin al vers lliure. Ritsos va ser un exemple alliberador per a molts poetes d'esquerres. A les generacions posteriors, com la dels 70, sembla que no hi ha cap altre vers possible. Els qui continuen fent servir el vers tradicional són versificadors, els qui publiquen poemes sobre el Nadal, la primavera i aquestes coses. I el vers tradicional s'associa amb això. L'excepció és el grup de poetes, que al principi eren tres i després van ser quatre, encapçalats per Dionissis Kapsalis, que sí que proclamen un retorn al metre. En Kapsalis mateix, quan tradueix Shakespeare, tant el teatre com els sonets, ho fa respectant al màxim la forma de l'original.

Jo, francament, prefereixo no fer-ne cap ideologia, d'això, i predicar la tolerància, és a dir, que surti com surti. Les polèmiques han servit perquè fer servir el vers tradicional ja no es consideri mostra d'una adhesió recalitrant a la tradició sinó un recurs com un altre.

Els teus herois, als poemes, desmenteixen els mites i les aparences de veritat. Als articles sovint fas el mateix.

Sí, cal desmentir, no ja els mites, sinó les rondalles que circulen sobre l'excepcionalitat del poble grec, de la llengua grega que ha alimentat totes les altres, etcètera. El grec, per l'educació que ha rebut, sempre té dificultats per reconèixer que no és superior i que no conspiren tots els altres en contra d'ell. A mi m'agrada donar agafadors al lector, com altra gent me'n va donar a mi, perquè, si vol, els agafi i repensi certes coses ell sol. No diferencio el lector dels articles del lector dels poemes.

Progressa, la feina de desmentir rondalles?

Mira, ara que s'acosta l'any 21 i el bicentenari de la Revolució grega ja hi tornarem a ser. Hi havia o no hi havia escoles secretes? Hi va haver o no hi va haver matança, a Tripolitsà? Les dones de Suli es van estimbar o no a Zàlongo? Agafem aquest últim exemple: la primera vegada que en parla un historiador és a la dècada del 1860, mig segle després. Trikupis, que escriu la història de la Revolució mentre s'esdevé, no en parla mai. I ho donem per fet. En canvi, de la matança de turcs que van fer els grecs a Tripolitsà, que en parlen totes les memòries dels combatents, en part per demanar perdó i en part per justificar-la, no se'n parla.

Com la justifiquen?

L'argument és que al cap de 400 anys de dominació turca no podien més i volien venjança. Aquesta no és l'única explicació, per això. Sabem que als setges d'aleshores les coses anaven de la manera següent: si una ciutat es rendia sense lluitar, una desena part del botí era per als combatents, dues desenes parts per als capitans i les altres set desenes es quedaven a la ciutat; si es prenia per assalt, en canvi, els combatents s'enduien la meitat del botí. Quan ja s'havia pactat la rendició, hi va haver un assalt sobtat en plena nit que va arrossegar tot l'exèrcit i van entrar. Allà es van embriagar de sang, de les riqueses que hi van trobar i dels cossos de les dones, i així va anar la matança. Kolokotronis explica que va entrar a cavall a la ciutat i que la sang arribava als genolls del cavall. Això el va entristir, diu, però llavors va veure el plataner on n'havien penjat tants de la seva família i li va deixar de saber greu.

La conclusió de tot plegat és que la història que arriba, a través de l'educació, a la majoria de grecs és una història arrodonida i falsa.

A part de la història, un altre element que ha patit una utilització política intensa ha estat la cançó tradicional. Estàs escrivint i publicant una sèrie de volums dedicats precisament a aquesta literatura. Com t'enfrontes a aquesta utilització política de la tradició?

Efectivament, la cançó tradicional ha estat utilitzada per règims d'extrema dreta, sobretot per la dictadura «dels coronels». A molta gent, el clarinet els recordava la dictadura. Hi

havia gent que la torturaven amb els clarinets a tot volum perquè no se sentissin els crits. La meua intenció, i això ho he explicitat des del començament, és arrencar la cançó tradicional d'aquest abús que l'adultera, perquè en realitat troba suport en imitacions, no en la cançó tradicional en sentit estricte. Sobre els meus llibres, trobo gent que em diu que abans detestava la cançó tradicional i ara l'estima, i trobo gent que em diu que sempre els havia agradat però no sabien ben bé per què. Espero aguantar fins a publicar-los tots (en són setze). Ara publico el tercer, en què tracto coses com ara la necrofília o el complex d'Èdip, que hi surt constantment. Si Freud hagués conegut aquestes cançons, potser n'hauria dit complex de Dimos, o de Mitsos.

Què més tens intenció de publicar?

Traduccions. Una per any, com els volums sobre la cançó, durant els pròxims deu anys. Tinc enllestits els epigrames jocosos de l'*Antologia Palatina*, els epigrames de Llucià, que són una setantena, i els de Pàl·ladas, que són cent seixanta. M'interessa molt el cas de Pàl·ladas. És dels poetes més seriosos de l'*Antologia* i és l'últim poeta pagà. Així com abans et deia que trobo que és un escàndol que els poemes homèrics no parlin de Palamedes, també ho és que Kavafis no parli mai de Pàl·ladas, mentre que esmenta poetes molt menors. Són poetes paral·lels, en certa manera: tots dos viuen a Alexandria sense ser alexandrins (Pàl·ladas era de Calcis d'Eubea, de la família del pare de la filòsofa Hipàcia, i Kavafis, de Constantinoble), poetes, per tant, dels marges del món grec i poetes, també, del final d'un hel·lenisme, cadascun del seu. Kavafis llegia l'*Antologia Palatina*, la tenia a la biblioteca, però no l'esmenta mai.

Quin és el teu poeta de referència?

Solomós. A la poesia grega moderna crec que hi ha tres figures cabdals que se succeeixen com en una cursa de relleus: Solomós, Palamàs i Seferis. Solomós intervé en la vida cultural grega amb la poesia i els textos sobre la llengua, que són pioners en la defensa de la llengua popular, i també en la conservació de la poesia tradicional. Quan la tendència general a la seva època era de rebuig, ell insistia a donar l'ordre als seus deixebles de sortir a recollir cançons populars, i així se'n van salvar un bon munt que ara potser no les tindríem. Palamàs també va intervenir en diversos aspectes, no només en el literari, sobretot amb els articles i les crítiques que va escriure durant anys. I després ve Seferis. Són aquests. Kavafis escriu unes quantes crítiques, que demostren que té talent en aquest gènere, però són molt poques, perquè li feia mandra o perquè no tenia temps. Kavafis havia de treballar, no es podia permetre gaires luxes. Seferis sí que se'ls podia permetre, i ho va aprofitar molt bé. Elitis també escriu crítica, però de manera extàtica, escriu sobre coses boniques que li agraden molt, no polemítza. Després de Seferis hi ha un buit, en aquest sentit. Anagnostakis, com a poeta, és la figura més reconeguda per tothom. Ritsos, de presó en presó, de desterrament en desterrament, de malaltia en malaltia, no podia. A partir d'un cert moment, a més, va posar la poesia al servei d'una retòrica que li valia molts aplaudiments, tot i que ell s'adonés (ho sabem pels seus escrits pòstums) que això era problemàtic. Ara com ara, ens falta una figura d'intel·lectual complet.

Com veus la literatura grega actual?

Florent. Hi ha revistes molt bones a internet en què es publica poesia que val molt la pena, i algunes de les antigues en paper encara aguanten prou bé. La prosa tracta cada cop més la guerra civil grega, que fins ara era tabú.

Hem parlat de traducció, de poesia i d'història. Vols afegir-hi res més?

La meva cruïlla preferida d'Atenes: la dels carrers Frinis i Damàreos, al barri de Pangrati. Frine és la prostituta més famosa de l'Antiguitat i Dàmaris, la primera cristiana de la ciutat, convertida per Sant Pau, juntament amb Dionisi Areopagita, que n'és el patró. Sempre que hi passo, em senyo: aquí es troben la puta i la santa.



V. BELLES ARTS

Ε'. ΚΑΛΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

La mort, les flors i el cosmos

Caterina Almirall Rotés

Curadora independent. Professora de Belles Arts (Universitat de Barcelona)

Dues exposicions d'artistes grecs coincideixen a Barcelona: *Takis* al MACBA i *Gabinet Voula Papaioannou* a La Virreina Centre de la Imatge.

Panagiotis Vassilakis podria haver sigut un dels personatges que apareixen a les fotografies de Vula Papaioannu, les que va fer durant l'ocupació alemanya de Grècia (1941-1944) i durant la guerra civil (1946-1949), que va esclatar just després. Dir que «esclata» una guerra és ben injust, les guerres no es desencadenen per si soles, algú les encén... Però bé, si més no, podem pensar que tots dos artistes haurien coincidit en algun dels llocs que veiem a les fotografies. Un com a milicià, l'altra darrere la càmera. Vassilakis, conegut com a Takis (del diminutiu del seu nom Panagiotakis), va formar part de la Resistència, lluitant contra la invasió del règim nazi, i va ser empresonat durant la guerra civil. Mentrestant la fotògrafa va recórrer la ciutat d'Atenes i també el context rural, fotografiant «l'interior» d'aquesta guerra i la vida transformada per la fam i les bombes. El país va quedar en ruïnes després que els alemanys matessin de gana la població i que la repressió dels membres de la Resistència acabés amb les seves esperances. El que veiem a les fotografies de Papaioannu són els efectes de l'ocupació i de la guerra en la vida dels habitants de Grècia. També hi veiem altres coses, com rams de flors, objectes d'art i un interès creatiu per la composició de les imatges, la llum i els personatges.

En acabat de la guerra, i amb el nou govern, que era pràcticament tutelat pels Estats Units, Papaioannu es va encarregar de dirigir la secció fotogràfica de la UNRRA (United Nations Relief and Rehabilitation Administration), i es va disposar a enregistrar les bondats dels programes de rehabilitació del país conduïdes per aquesta agència de les Nacions Unides. Takis, en canvi, quasi trenta anys més jove que ella, va fotre el camp i se'n va anar a París a buscar-se la vida i un camí per dedicar-se a l'art.

Quan vint anys més tard, ja als anys 70, i després d'haver viscut a París, Londres i Nova York, Takis va tornar a Grècia, encara es podrien haver creuat alguna vegada pels carrers d'Atenes, l'artista i la vella fotògrafa. Qui sap, si s'haurien trobat o què s'haurien dit. Avui, pocs mesos després de la mort de Takis, sí que coincideixen tots dos a la ciutat de Barcelona amb sengles exposicions a la Virreina Centre de la Imatge i al Macba, respectivament.

Vula Papaioannu (Làmia, 1898-Atenes, 1990)

L'exposició *Gabinet Vula Papaioannu* ocupa una petita sala de la primera planta del Palau de la Virreina, a les Rambles de Barcelona. L'exposició està formada per vint grups d'imatges que remetent als fulls de contactes que la fotògrafa va deixar en dipòsit al museu Benaki d'Atenes, on van ser oblidats i anys més tard redescoberts. Els fulls de contactes als quals remetent no són els originals de l'autora, sinó les còpies que en van fer les treballadores del museu en un primer intent d'ordenar l'arxiu. A la mostra s'ha respectat aquest ordre, que implica una seqüència de fotografies de la guerra i la postguerra i d'imatges d'objectes del Museu Arqueològic i de l'antic Museu de l'Acròpolis, entre altres de caràcter més atemporal. Ofereix així un recorregut no lineal, amb un ordre que funciona com una narració i que alterna, per capítols, aspectes tan diferents dels interessos de l'autora com la mort i la vida, la carn i la pedra.

En aquest petit espai els grups de fotografies generen composicions que permeten veure les imatges relacionant-se entre elles i a la vegada amb el conjunt. Així les fotografies horroroses de desenes de cossos exhumats a mig procés de descomposició (Grup 20), o les fotografies dels monyons dels soldats ferits al front, es miren cara a cara amb les imatges de les escultures dels museus, també mutilades. El resultat és un retrat, mitjançant la composició d'arxiu, d'un país maltractat en totes les seves vessants: humana i materialment.



Grups de fotografies, tal com apareixen a l'exposició. Esquerra: cures mèdiques a pacients en un hospital de la Creu Roja Hel·lènica. 1949-1944. Dreta: estàtues i relleus de l'època clàssica a museus grecs. 1935-1939.

Extretes del web: <https://tempsarts.cat/gabinet-voula-papaioannou-la-fotografia-solidaria/>

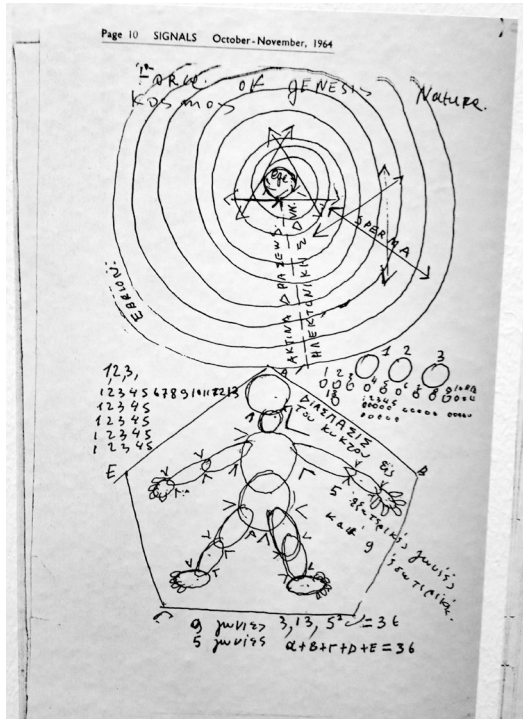
Es fa evident també l'esforç i l'interès creatiu de Papaioannu a l'hora de compondre les imatges, que es diferencien de la fotografia documental contemporània, i de vegades remetent a la primera fotografia etnogràfica, més historiada. No es dissimula la composició de petits escenaris on els retrats dels més pobres o dels ferits volen ser menys dramàtics, on apareixen vestits i pentinats, reunits en família, mig somrient, en calma. Com si la fotògrafa intentés donar una imatge del seu país menys desastrosa, o com si, potser, li calgués oferir aquesta imatge per celebrar l'ajuda que aquestes persones rebien de les Nacions Unides, explicar que estaven agraïts, si més no, que hagués acabat la guerra i arribessin els camions d'abastiment.

El conjunt apareix com una imatge coherent, una narració en la qual, més enllà de les ideologies, sembla tenir lloc un homenatge als morts, i en la qual les composicions de rams de flors del Grup 5, en podrien ser una ofrena.

Takis (Atenes, 1925-2019)

Els camps magnètics no els veiem ni els sentim específicament als nostres cossos de carn i ossos i sang i fetge, però «sabem», perquè ho hem estudiat a l'escola, que la terra genera un efecte de gravetat sobre nosaltres, i que per això podem caminar drets, i agafar un got i beure aigua sense que aquesta s'escapi surant en l'aire. I que per això la lluna es manté en òrbita de la Terra, i la Terra del Sol, etcètera. Els escultors també ho saben això, perquè, si no equilibren bé els pesos de les seves escultures, els cauen. Takis, però, és un escultor que no treballa amb la gravetat, sinó que genera els seus propis camps de forces, i les seves escultures esdevenen així cossos autònoms. Treballa amb les forces i els camps magnètics, desafiant la gravetat, o imposant altres energies que mouen les seves obres en un espai gravitacional alternatiu.

Ell mateix explicava que no estava interessat per l'aspecte estètic de les obres, els materials o les formes, sinó que el que realment esculpia és tot allò que no és visible als ulls. Els materials, els imants, les superfícies etcètera, són necessaris per a fer funcionar els mecanismes que construeix, però no són primordials. Podem dir que els materials que ell treballava realment eren el magnetisme, el so, el moviment... en definitiva, l'energia. Potser és fàcil expressar-ho en el sentit de «fer visible l'invisible», entendre el seu treball com una manera d'explorar el cosmos a cavall entre l'aplicació de coneixements científics i místics. Aquesta ambivalència entre ciència i misticisme, d'altra banda, és ben pertinent quan parlem del «cosmos», un espai explorat pels científics però poblat de mitologia, és a dir, ideal per a un artista.



The only vision I ever had of magnetism was during a conversation with Takis in Paris in his studio, looking at his little metal cone hummily waveringly pulled by like wires straight at their little magnet fathers; and he, Takis, explained to me that the stars were all pulled together with myriad thin invisible wires or magnetism radiating from every star to every other star -so we imagined, if you pulled out any one star the whole thrumming mechanism would slip a cosmic inch like a quavering mobile and all twang together into place at once on lines of unseen magnetic tracks, *thunk*.

Allen Ginsberg. Bombai, 22 d'abril de 1962

Damunt d'aquestes línies: text vist a l'exposició, amb una citació del poeta Allen Ginsberg relativa a les idees de Takis sobre els magnetismes.

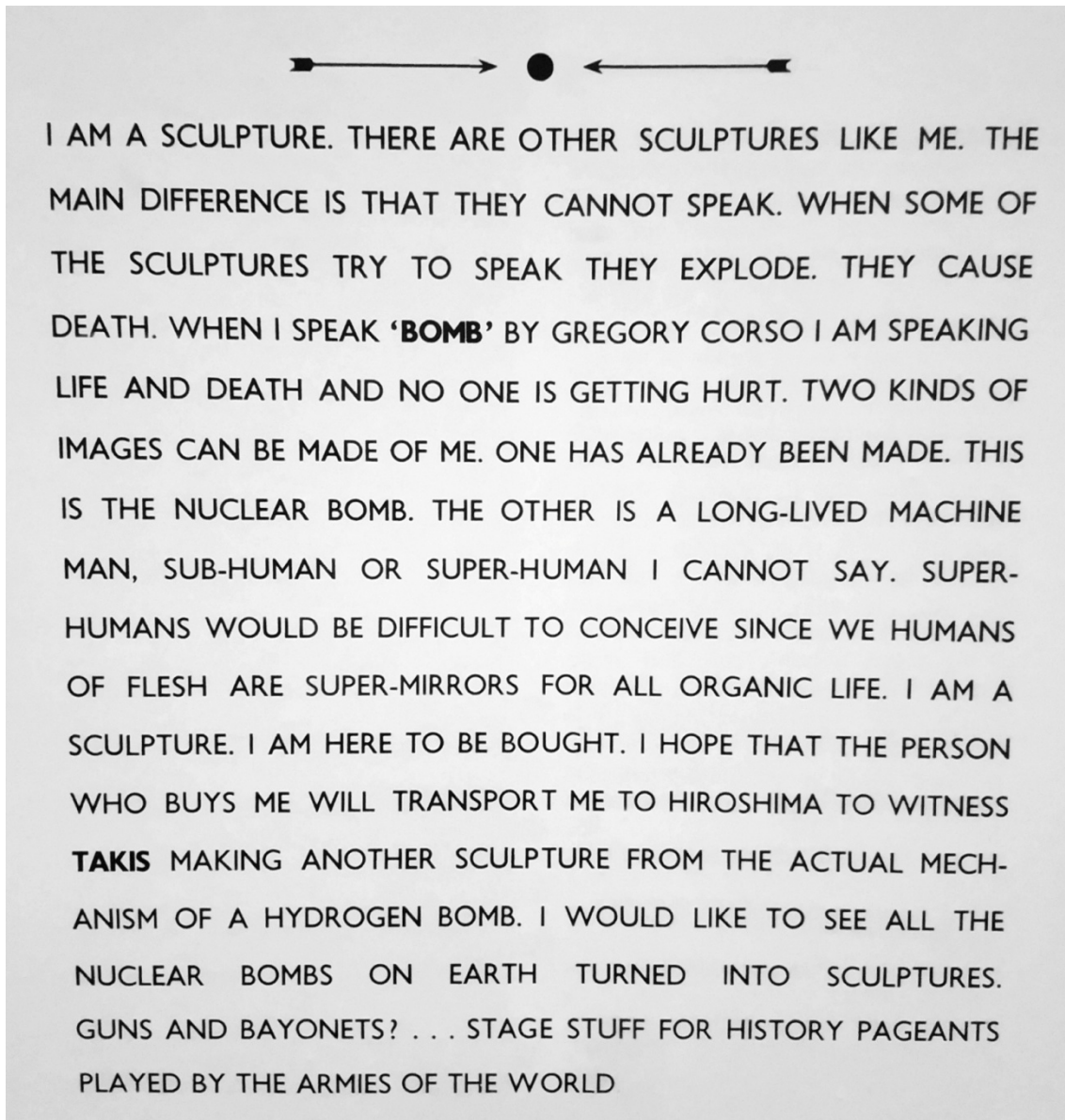
Esquerra: dibuix de Takis de 1964, vist a l'exposició. A dalt es pot llegir «Form of Genesis. Nature. Kosmos». Fotografia de l'autora.

Fotografies: Caterina Almirall Rotés

Takis, de formació autodidacta, va començar estudiant i investigant pel seu compte l'escultura grega arcaica. Algunes de les seves primeres escultures són fetes a semblança dels ídols ciclàdics neolítics, una mena de tòtems, fetitxes o amulets que s'associen amb divinitats protectores de la fertilitat i dels morts. Són formes molt anteriors a la concepció moderna de l'art, i segurament complien una funció molt diferent de les que entenem avui en relació a les nostres pràctiques artístiques. Algunes de les obres que Takis va fer més endavant, com els *Magnetic Fields* (1969), *Signals* (1964-1966) o *The impossible: A Man in Space* (1960), també desprenen quelcom que escapa de la funció de l'art modern i s'apropa a una pràctica més mística i també ideològica. En concret, *Signals* es va convertir en un projecte de democratització de l'art, que exemplifica la voluntat de l'artista de portar la contrària al sistema artístic americà, i sobretot a les lògiques mercantils a les quals es veuen sotmeses les obres, limitades a una circulació elitista. Takis va fer de *Signals* una producció en sèrie que permetia que butxaques molt més modestes les poguessin adquirir, i que incloïa, fins i tot, un kit de reparació per si de cas la peça es feia malbé. En certa manera és com si *Signals* volgués tornar al lloc d'on havia vingut, ja que són peces fetes a partir dels senyals lumínics que orienten i ordenen la circulació de vehicles a la via pública i que, igual que les estatuetses ciclàdiques, semblen tòtems destinats a un propòsit no artístic, el de guiar les persones en el seu camí.

The impossible: A Man in Space va consistir en una performance conjuntament amb el poeta Sinclair Beiles. Takis va idear un sistema amb imants per fer que Beiles quedés suspès en l'aire, dins una galeria d'art, i mentre era suspès en l'aire el poeta recitava el que havien titulat *Magnetic Manifesto*. El poètic manifest defensava la idea de veure totes les bombes nuclears convertides en escultures de Takis. Tindria sentit, ja que Takis treballava sobretot

a partir de reciclar materials, molts procedents de l'exèrcit. Però sobretot explica el compromís de Takis amb diferents causes polítiques, com per exemple amb la Art Workers Coalition, que durant els anys '60 i '70 va ser molt activa i reivindicativa, tant en relació als drets i l'estatus dels artistes, com en la denúncia i el rebuig de la Guerra del Vietnam.



Text complet del *Magnetic Manifesto* de Takis i Beiles (1960)

Més informació a:

<https://www.macba.cat/ca/exposicions-activitats/exposicions/takis>

<https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/ca/exposicions/gabinet-voula-papaioannou/412>

grec Thodorís Andoniadis, els quals conversaren amb el públic després de la projecció de les seves pel·lícules. La inauguració del 3r Festival de Cinema Xipriota i Grec de Barcelona fou presidida per l'excel·lentíssima ambaixadora de Xipre davant l'Estat espanyol, sra. Kula Sofianú.

El Festival de Cinema Xipriota i Grec de Barcelona és ja una institució amb una àmplia acollida entre els habitants de Barcelona, que omplen les sales de projecció a totes les presentacions i mostren interès per les noves evolucions en la producció cinematogràfica de Xipre i Grècia.

El Festival està coorganitzat per residents xipriotes, així com espanyols que estimen el món grec, i els serveis culturals del Ministeri d'Educació i Cultura de Xipre. També compta amb el suport de les ambaixades xipriota i grega a Espanya, el Centre Grec de Cinematografia, la plataforma de pel·lícules online FILMIN, la Comunitat Grega de Catalunya, l'Escola Oficial d'Idiomes de Barcelona i les companyies Oktana Casa de Cultura, FilmIn, Agora Gre-Cat, Punt de Gir, Anem a Grècia, Olimpo Gourmet i Furnos.

Vídeo promocional del Festival:

<https://www.youtube.com/watch?v=iZMqlFGpjho&feature=youtu.be>



VI. REVISTA DE REVISTES

ΣΤ'. ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

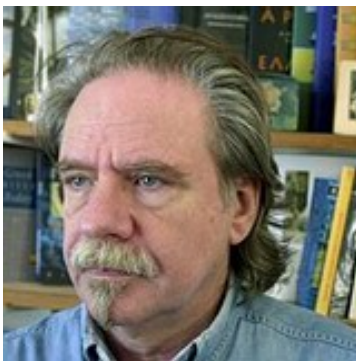
ΠΕΡΙΟΔΙΚΩΝ

Rere els passos del *charleston* o el misteri català de Santorini

Dimitris Kalokiris

(Traducció: Jaume Almirall)

«Στα βήματα του τσάρλεστον ή Το καταλανικό μυστήριο της Σαντορίνης», *The Athens Review of Books – Αθηναϊκή Επιθεώρηση του Βιβλίου* 75 (juliol-agost 2016). Es reproduceix, traduït al català, amb el permís exprés de l'autor, amablement cedit a *Αέρηδες – Torre dels Vents*.



Dimitris Kalokiris (Réthimno, Creta, 1948) és poeta, narrador, assagista, traductor, fotògraf, dissenyador gràfic i editor. Més de cent cinquanta llibres porten la signatura d'aquest autor, segurament el més polifacètic de la Grècia contemporània. Ha estat fundador de la revista *Tram* (1971-1987), cap de redacció i director artístic de la revista *To Tétarto (El Quart)*, (1985-1987), editor de la revista *Khartis (Mapa)*, (1982-1987) i, des de 2018, director de la seva continuadora digital (www.hartismag.gr). Com a traductor, s'ha especialitzat en Jorge Luis Borges. Ha estat guardonat amb el Premi Nacional de Narrativa (1996) i amb el premi Kostas i Eleni Uranis, de l'Acadèmia d'Atenes (2014). Actualment és el president de l'Associació d'Escriptors Grecs. Més informació a www.dimitriskalokyris.com.

L'hel·lenista català Eusebi Ayensa i Prat, en un estudi recent sobre el seu compatriota el poeta i traductor Carles Riba i la seva relació amb la literatura neogrega, cita un fragment d'una carta que Riba envià al seu amic Josep Obiols, el 19 de setembre de 1927, des de Patres, mentre esperava el vaixell que anava a Itàlia, al final del seu únic viatge a Grècia, realitzat, entre l'11 d'agost i el 28 de setembre, en companyia de la seva esposa, també poeta (Ayensa, 2011; citat per la traducció al grec de Dimitris Psarràs, 2015):

A Santorini —escriu (28 d'agost fins a 1 de setembre)— vaig deixar parat un gran escriptor grec, amb el qual vaig fer coneixença, un home coquet i tirànic, ja d'edat, el qual, a part de la seva passió per la seva obra literària, és un apassionat apòstol de l'alpinisme, una mena de C. A. Torras. Doncs bé, jo parlava de no recordo què, com de la cosa més horrible del món. «Hi ha una cosa encara més horrible» —va dir, solemnement. Expectació. «Què?» —«El *charleston*». — Jo vaig replicar: «Però, per l'amor de Déu, què dieu, si el *charleston* conté dintre seu tota la nostra època, inclosa la seva concepció còmica de l'home, etc.» No ens vam acabar d'entendre —conclou.

Carles Riba i Bracons (1893-1959) fou una important figura de les lletres catalanes i se'l coneix per les seves traduccions al català de molts autors grecs antics, com també per la

primera traducció de Kavafis feta a Espanya. En la dècada dels 20, estudià a Alemanya. Era republicà i, al final de la guerra civil, es veié obligat a refugiar-se a França juntament amb la seva esposa, Clementina Arderiu, una mica major que ell; allà continuà la seva activitat literària i de traducció. A aquesta època corresponen les seves *Elegies de Bierville* (1943).

Després del seu retorn a Espanya, representà la literatura catalana en els tres congressos organitzats per intel·lectuals espanyols castellanoparlants, malgrat la repressió de la cultura catalana exercida aquells anys pel dictador Franco.

Del llatí traduí al català Virgili, Corneli Nepos i Plaute. Del grec antic, l'*Odissea* d'Homer, Plutarc, Aristòtil, Xenofont, totes les tragèdies d'Èsquil, de Sòfocles i d'Eurípides. De l'hebreu traduí el *Càntic dels càntics*. De l'alemany, els germans Grimm, Hoffmann, Kafka, Hölderlin, Rilke. De l'anglès, Edgar Allan Poe. Del francès, Cocteau, entre altres. Del grec modern, Kavafis. De l'italià, la *Vida de Benvenuto Cellini*, etc. Per a més informació, vegeu Jaume Medina (1989), i la ressenya de l'estudi d'Ayensa en l'excel·lent article de Nikos Pratsinis (2016: 53-57).

*

A partir de la cita de la carta de Riba es planteja immediatament la pregunta: qui pot ser aquest no identificat «gran escriptor grec d'edat avançada», que caracteritza com a «coquet i tirànic», que es troba, el juny de 1927, a Santorini (de vacances?), és un apassionat de l'alpinisme, parla, evidentment, alguna llengua estrangera (francès o alemany) amb el poeta català de 34 anys, i està al corrent de la moda del *charleston*, que pocs anys abans havia fet eclòsió a Carolina del Sud (1923) i havia arribat al sùmmum exactament en aquella època, és a dir entre 1926 i 1927.

Deixem estar la pregunta què vol dir «gran» i qui va qualificar-lo així: ¿s'hi va qualificar ell mateix, o així és com el va reconèixer aquell Riba de 34 anys?

De seguida es descarta Palamàs (que aleshores tenia 68 anys) i el molt més jove Sikelianós (llavors en tenia 46), amb els quals no tenim cap indici que es trobés, malgrat que portava cartes de recomanació per a tots dos d'una institució cultural catalana.

També exclouria de la investigació, per exemple, Nirvanas (61 anys), així com Kazantzakis (44 anys i fins aleshores, amb menys obra).

Possibles candidats que encaixin amb les dades d'edat, de coneixement de llengües i de fama reconeguda, podrien ser Provelénguios, Pal·lis, Babis Ànminos, Psikharis, Kambúroglu, i potser Drossinis.

El 1927 és l'any que el Parlament vota la Constitució de Grècia i que s'estrena la primera pel·lícula sonora: *El cantant de jazz*.

Aristomenis Provelénguios (1850-1936), de Sifnos, estudià a la Facultat de Filosofia de la Universitat d'Atenes i, després, a les universitats de Munic, Leipzig i Jena. En tornar d'Alemanya prengué part activa en la vida intel·lectual d'Atenes. Fou membre de l'Acadèmia d'Atenes des de la seva fundació. També es dedicà a la política i fou elegit diputat per Milos des de 1899 fins a 1905. Així mateix exercí de secretari de la Universitat d'Atenes. Entre les seves obres més importants figura la traducció rítmica del *Faust* de Goethe, la primera en llengua grega, que constituí un esdeveniment editorial per a l'època. Així mateix escriví poemes lírics i dramàtics, drames i tragèdies. Havent començat com a poeta de la *katharévussa*, acceptà gradualment (des de l'època de la «generació de 1880» de Palamàs) el missatge del demoticisme.

El 1927 tenia 77 anys. Parlava llengües, però es considerava sobretot poeta.

Aléxandros Pal·lis (1851-1935) va néixer al Pireu. Cursà estudis a la Facultat de Filosofia d'Atenes, però es veié obligat a interrompre'ls per raons econòmiques i se n'anà a Manchester, Anglaterra. Inicialment treballà a l'establiment d'una tia seva, però després del seu matrimoni amb la filla de Pandiàs Ral·lis, entrà en el negoci dels germans Ral·lis, i més endavant se n'anà a Bombai, Índia. Des de 1894 s'establí a Liverpool, fins al final de la seva vida.

Pal·lis, juntament amb Psikharis i Eftaliotis, és conegut principalment com a pioner de la lluita pel demoticisme. Tota la seva obra literària, tant l'original com les traduccions, estava compromesa en la defensa de la llengua demòtica, i paral·lelament es constituí també com a finançador fonamental del moviment del demoticisme, sostenint articulistes i escriptors com Palamàs, Xenópulos, Filindas, Nirvanas, revistes com *Numàs*, *Laós*, *Akrópolis*, i editorials de llibres i fullets relacionats amb la qüestió lingüística. La seva obra literària original està constituïda per dos reculls poètics i una narració, *Brussós*, que s'enquadra dins de la tradició de Psikharis i del més ampli corrent literari de la prosa didàctica.

Pal·lis es dedicà principalment a la traducció literària, amb l'objectiu d'accentuar la suficiència expressiva de la llengua demòtica en totes les formes d'expressió escrita. Les més conegudes són les seves traduccions de la *Iliada* d'Homer i del *Nou Testament*, que constituí el pretext per a l'esclat de les reaccions dels cercles eclesiàstics i enemics del demoticisme. Aquestes reaccions conduïren, al mateix temps, als sagnants enfrontaments estudiantils d'Atenes, coneguts com «Fets evangèlics», que provocaren la dimissió del govern Theotokis i de l'Arquebisbe. Pal·lis traduí, així mateix, obres de tràgics antics, de Shakespeare, i també assaigs científics de filologia, filosofia, història, etc. Aplegà gran part de l'obra en *Nous buides* (Liverpool 1915), amb el pseudònim Lekas Arvanitis.

El 1927 tenia 76 anys.

Babis Ànninos (1852-1934) fou periodista, poeta i autor teatral. Nasqué i es crià a Argostoli, Kefalonià, on també treballà al començament com a oficinista de la duana, fins

al 1870, quan es traslladà a Atenes per treballar com a sots-secretari a la Fiscalia d'Atenes i per a dedicar-se a la literatura. Més tard fou nomenat funcionari al Consolat de Roma i de Nàpols. El 1878 retorna definitivament a Atenes i decideix dedicar-se activament al periodisme. Des d'aquell moment col·laborà amb molts diaris i revistes, usant diferents pseudònims. Fou un dels fundadors i redactors fixos del diari *To Asti* i redactor en cap de *Kathimerini*. Simultàniament es dedicà a la poesia, a la prosa, a la traducció, a la historiografia i a l'assaig, alhora que esdevingué àmpliament conegut per les seves divertides obres teatrals. És representatiu del seu èxit que la seva obra en un acte *Es busca criat* fos escollida per a l'estrena del Teatre Reial, el 1901. Era conegut per la seva vena còmica i pels seus graciosos jocs de paraules. Membre fundador de l'Acadèmia d'Atenes, cofundador de la Societat Històrica i Etnològica, president de la Societat d'Escriptors Dramàtics Grecs, i autor d'obres dramàtiques populars. Per la seva aportació a les lletres fou guardonat amb premis i distincions.

El 1927 tenia 75 anys. L'única possibilitat de relacionar-lo amb el personatge que amaga Riba és la menció potser humorística al *charleston*, un matís que el català possiblement no entengué.

Iannis Psikharis (1854-1929), filòleg i literat, escriptor, professor de llengua grega a París, fou conegut pel seu paper en el moviment del demoticisme i en la lluita per la depuració del demòtic com a llengua oficial de l'Estat grec. La més important obra seva és l'escrit en prosa *El meu viatge*, redactat segons les encara no publicades regles de la llengua demòtica, una obra que assolí gran popularitat, però també crítiques negatives dels partidaris de la *katharévousa*.

Nasqué a Odessa, Rússia (avui, Ucraïna). Es crià a Constantinoble, i als 15 anys d'edat se n'anà a Marsella, on residí amb el seu oncle, completant la seva formació escolar. Estudià filosofia, filologia i lingüística a la Universitat de la Sorbona, i filologia germànica, així com filologia bizantina i neogrega a la de Bonn, a Alemanya (1871-1872). El 1884 es convertí en agregat de Filologia Bizantina i Neogrega a l'École Pratique des Hautes Études de París. El 1925 pronuncià conferències sobre la llengua grega a Atenes, Creta, Mitilini, etc. De retorn a París es convertí en catedràtic de llengua neogrega a l'École Pratique des Hautes Études.

Després d'*El meu viatge*, publicà, amb el títol genèric *Magranes i pomes*, una sèrie de narracions i novel·les, que contenen records, crítiques i assaigs científics.

El 1927 tenia 73 anys. A més del seu coneixement de diferents llengües, a favor de la seva identificació hi ha les seves gires de conferenciant per ciutats i illes (entre les quals, en alguna ocasió, també Santorini).

Geórgios Drossinis (1859-1951) nasqué a Atenes. Estudià Dret i Filosofia a la Universitat d'Atenes i Història de les Belles Arts i Filologia a Alemanya. Retornà a Atenes i, de 1889 fins a 1897, fou director de la revista *Estia*, que convertí en diari el 1894. El 1899, juntament amb Dimítrios Vikelas, fundà l'Associació per a la Difusió de Llibres Útils, en la qual

publicà obres literàries, folklòriques i altres estudis. Fundà les biblioteques escolars i el Museu de l'Ensenyament. Contribuí també a la construcció de la Casa dels Cecs i a la fundació de la Societat Folklòrica Grega (1908). Exercí de cap de departament del Ministeri d'Educació, alhora que fou també membre fundador de l'Acadèmia d'Atenes. Des de 1922 dirigí el *Calendari de la Gran Grècia*.

Fou guardonat amb la Medalla de les Lletres i les Arts de l'Acadèmia d'Atenes i, el 1947, fou proposat pel Govern grec per al premi Nobel, en reconeixement del mèrit de la seva obra (premi que finalment fou concedit a André Gide).

El 1927 tenia 68 anys, però ell mateix es considerava principalment poeta.

El perspicaç F. D. Drakondaidís, que tingué coneixença de la present investigació, proposava també **Konstandinos Rados** (1862-1931), que fou literat i historiador de la Marina. Nasqué a Atenes. Estudià a l'Escola Eclesiàstica Rizàrios i, a continuació, Dret a la Universitat d'Atenes i Història a la Universitat d'Atenes, a Bucarest i a París. A Bucarest col·laborà amb el diari *Patrís*. El 1907 se li encomanà la representació de Grècia a l'exposició internacional de la Marina, de Bordeus, en la qual organitzà la secció grega i obtingué importants premis i honors. El 1895 fou designat professor d'Història de la Marina a l'Escola de Cadets de la Marina i, després de realitzar la seva tesi doctoral a la Universitat de la Sorbona, catedràtic extraordinari d'Història General a la Universitat d'Atenes. Hi renuncià el 1924 per a dedicar-se a l'escriptura. Fou designat president de la Societat Històrica i Folklòrica de Grècia.

El 1927 tenia 65 anys, però la major part de la seva producció escrita està constituïda per assaigs històrics. Féu acte d'aparició en la literatura el 1910, amb *Relats de la Marina*, si bé els relats que el van donar a conèixer circularien el 1930; n'hi ha reedició e-book de 2015.

Finalment, **Dimítrios Kambúroglu** (1852-1942), nascut a Atenes. Els seus pares eren extraordinàriament cultivats. Estudià a la Facultat de Dret de la Universitat d'Atenes i exercí l'advocacia durant quinze anys. Seguidament treballà en el sector públic (Jutjat de primera instància d'Atenes, Societat d'Arqueologia, Biblioteca Nacional, de la qual, a més, fou nomenat director des de 1904 fins a 1917). Simultàniament es dedicà al periodisme. En el marc de la seva activitat recollí material històric i de cròniques sobre Atenes, reprengué l'edició de la revista fundada pel seu pare, *Evdomàs*, de la qual també assumí la direcció (1884-1886) i posà en circulació la revista folklòrica *Dípilon* (1910-1912). El 1923 fou guardonat amb la Medalla de les Lletres.

En el conjunt de la seva obra predomina el seu propòsit de deixar constància de la història d'Atenes i, per aquest motiu, es decantà tant per l'estudi històric i folklòric del passat, principalment del període de la turcocràcia, com per l'observació de la seva realitat contemporània, fent èmfasi en les capes socials populars.

El 1927 tenia 75 anys. Precisament aquell any fou escollit membre ordinari de l'Acadèmia d'Atenes (més tard també n'arribaria a ser president).

*

Tots ells reuneixen si fa no fa les condicions: edat per damunt dels 65 (una «edat avançada» per l'època), coneixement de llengües estrangeres (han estudiat i / o viscut a l'estranger). Només Kambúroglu no havia estudiat a l'estranger. (No hi té res a veure: tant ell com Ànninos foren membres de la Gran Lògia Maçònica).

La qüestió és poder situar la presència d'algun d'ells, el 1927, a Santorini, on des del maig de 1926 fins al gener de 1928, es produí una pausa en l'activitat volcànica.

Des de sempre, Santorini havia estat un lloc de vacances (hi estiuejà, per exemple, el 1926, l'adolescent Elitis), però també un lloc de desterrament. Durant la dictadura del general Pàngalos va ser empresonat a Santorini (febrer-abril de 1926) Aléxandros Papanastassiou. Hi fou desterrat Glinós, el 1939, sota Metaxàs.

(Havia visitat Santorini, l'estiu de 1937, Jean-Paul Sartre, amb Simone de Beauvoir, i es diu que en el poble d'Emburió s'havia inspirat l'escenari de la seva obra teatral *Les mosques*.)

El 1927 fotografia l'illa El-li Sugiultzoglou (1987 [2016⁵]). Aquell mateix any, Nelly's entrarà en el cercle de Sikelianós i fotografiarà les Festes Dèlfiques (maig de 1927), alhora que col·labora amb Kambúroglu, el qual escriu els textos per al seu àlbum fotogràfic *La vella ciutat d'Atenes*; més endavant (1935) li farà un magnífic retrat artístic assegut en el seu escriptori.

Des de Santorini, el 29 d'agost, Riba envia cartes a Marçal Olivar i a Adela Maria Trepas. El 2 de setembre, tornant al Pireu, el vaixell fa parada a Sira, des d'on, aquell dia, escriu al seu amic Josep Obiols:

Venim de Santorini, sabeu? Si ho voleu d'una manera més mudada, de Thera. Mai ningú, ni nosaltres mateixos, sabrà ben bé per què hem anat a Santorini. [...] Abans l'illa tenia la forma d'un bollo: una ensorrada la va deixar com un croissant. Quan us hi acosteu, veieu un espadat gegantí, tot viat com un St. Jordi de ca'n Riera: al cim de tot, hi ha els pobles. Uns pobles blancs, que arrestellen les cases les unes damunt les altres, fent esqueneta, lligant-se amb arcs, eixafades (*sic*) o en volta cilíndrica, com les cases africanes. [...] El vapor ens deixa aquí el diumenge, i no hi ha vapor per a sortir fins dijous; és a dir, dijous n'hi ha dos, que van espolsant-se el cagalló l'un darrera l'altre d'illa en illa.

*

Atès que ni un sol indicatiu precís no vincula la presència de cap dels anteriors intel·lectuals amb Santorini el 1927, seguim amb la «clau» restant, l'alpinisme.* La Unió Muntanyenca Grega d'Atenes, la institució de muntanyisme i d'esquí més antiga del país, fou fundada

* Nota de l'autor: Exercici d'investigació per mitjà de recorreguts per la xarxa, a la recerca de nous hàbits filològics a través de la meua estimada tècnica del collage. Els elements que es presenten sobre els escriptors i sobre els esdeveniments muntanyencs constitueixen un compendi de frases de diferents estudiosos fet a base de retallar i enganxar. Procedeixen dels arxius digitals de l'EKEBI, de BIBLIONET, variades fonts de la xarxa que, en la majoria dels casos, es posen dintre de cometes.

oficialment el 1928. Aplegant informacions de diferents fonts, es pot considerar segur que el 1913 es registra el primer ascens al cim de l'Olimp. El juliol d'aquell any, dos suïssos amants entusiastes de l'Antiguitat i de Grècia, el conegudíssim fotògraf i editor Frédéric Boissonnas, que viatjà per Grècia durant anys, i Daniel Baud-Bovy, escriptor i crític d'art, amant de Grècia, decideixen ascendir a l'Olimp.

A Litókhoro els recomanen com a guia el caçador de cabres salvatges i violinista del poble, Khristos Kàkalos. Kàkalos, després d'intentar, al començament, dissuadir-los, al final s'hi avé i el 28 de juliol inicien l'ascensió, si bé ell no es mostra gens predisposat a carregar-los ni una màquina fotogràfica. Al cap de dos dies, els dos viatgers veuen el cim. El primer d'agost s'encaminen entre la boira cap al Mítikas. Els suïssos es lliguen entre ells amb corda, per seguretat, mentre que Kàkalos s'enfila descalç. «A les nou del matí, si bé a causa de la boira no poden veure res al seu voltant, arriben a algun punt, que equivocadament consideren el cim, on endeguen un petit altar de pedres i planten la bandera suïssa i una ampolla i, a dins, papers amb els seus noms escrits. De sobte, una mínima esclatxa en el núvol els fa veure el veritable cim, que era una mica més amunt. Continuen i arriben fins allà, deixant-se oblidada rere seu l'ampolla i la bandera. Eren les deu i vint-i-cinc del matí del dos d'agost de 1913».

El 1919 els dos suïssos tornaran a pujar al Mítikas, amb un pesat equip fotogràfic, però aquesta vegada sense l'escorta de Kàkalos. Amb tot, troben l'ampolla que havien assegurat entremig de pedres en la seva primera ascensió.

El 1930 s'imprimeix a Ginebra el llibre de Boissonnas *Le tourisme en Grèce*, en quatre llengües. Les seves fotografies fan la volta al món, juntament amb exposicions i conferències. Aquell mateix any es coneix internacionalment la primera ascensió a l'Olimp gràcies al seu llibre *La Grèce Immortelle*.

El fill de Baud-Bovy, Samuel, fou un important etnomusicòleg i traductor d'obres de literatura grega. El 2013, el seu net donà el seu arxiu fotogràfic al Museu de Fotografia de Tessalònica. Les editorials *Mílitos* i *Elevtherudakis*, el 2007, van treure en dos volums l'obra *En Grèce. Par monts et par vaux*, de Baud-Bovy, amb fotografies de Boissonnas. L'estiu de 2014, s'exposà al Museu de Fotografia de Tessalònica una selecció de 150 fotografies (de les 300 i escaig) i altre material original (cartes, llibres i altres objectes), tot procedent de l'arxiu de Boissonnas i relacionat amb els viatges a l'Olimp. Vistes excepcionals de l'Olimp es troben en l'enorme obra fotogràfica de Spiros Meletzís —el qual, entre 1948 i 1993 (a l'edat de 87 anys), ascendí a la muntanya setze vegades—, però especialment en l'àlbum *Olimp* (1987). Un ric (i contemporani) material fotogràfic es troba així mateix en l'àlbum *Olimp, la muntanya mítica*, amb fotografies dels germans Zarzonis i textos de Khristos Zafiris (Tessalònica 1999).

Pocs anys més tard, i mentre el bandolerisme continua regnant a l'Olimp, l'Estat grec convida el muntanyenc i topògraf, també suís, Marcel Kurz, perquè cartografiï la muntanya. «Una sèrie d'errors grollers en mapes antics es corregeixen i es comprova que el Mítikas, amb 2917 metres, és el cim més alt de la muntanya, segons es desprèn dels càlculs trigonomètrics. En l'expedició participa també Kàkalos, com a guia. El 12 d'agost, Kurz i Kàkalos són les dues primeres persones que trepitgen el Stefani, a 2909 metres, el darrer cim no trepitjat i, tècnicament, el més difícil de l'Olimp. El 1923, Kurz publica el

llibre *Le Mont Olympe*, l'obra més important que fins avui s'ha escrit sobre l'Olimp, un llibre que reuneix tots els elements disponibles per a la història de l'exploració de la muntanya i, al mateix temps, relata amb tot detall la seva expedició».

«Després de 1925, el bandolerisme fou completament eliminat de les muntanyes gregues i especialment de l'Olimp, principal refugi i base d'operacions de bandolers i lladres durant segles. El 20 de setembre d'aquell any, es produeix una batalla entre un destacament de gendarmes i la banda de Fotis Iagulas, a Kleftóvrissi, on es trobava el seu amagatall i els ostatges per als quals la banda havia exigit rescat. Aquesta batalla, que va costar la vida tant dels bandolers com d'un dels ostatges, fou l'últim acte del bandolerisme a l'Olimp, darrer bastió del fenomen a Grècia!»

«El 12 de setembre de 1927, una colla de muntanyencs, els “Cucuts”, creen un grup organitzat de muntanyencs grecs, que en la seva trajectòria tindria un paper rellevant en els afers muntanyencs de Grècia.»

Presento un text ple de gràcia de Kostas Uranis (1930) titulat «Neu al Parnis»:

Abans la neu no recollís els seus tendals i desaparegués, tan sobtadament i misteriosament com vingué, els atenesos que tenen cotxes han corregut per gaudir d'aquesta presència de faula... Aquests últims dos o tres dies, el camí asfaltat del Parnis presentava, a primeres hores de la tarda, un gran moviment de cotxes coberts i descoberts—des dels luxosos Packard fins als Morris que semblen paneroles.

Segons anàvem pujant, la neu augmentava. Als parapets i als revolts del camí, els munts arribaven fins als genolls, i els cotxes passaven seguint les dues línies negres que havien gravat els cotxes que els havien precedit. Ara, l'aire era fresquíssim —sense que ni per un moment no arribi a ser glacial. Uns quants, que han tingut por de pujar fins al final del camí, no fos que els cotxes se'ls quedessin presos a la neu, s'havien aturat en els darrers revolts i gaudien de l'espectacle de somni de la neu immaculada que refulgia arreu a ple sol. D'altres feien fotografies, d'altres jugaven a boles de neu, d'altres carregaven de neu els estreps del seu cotxe, per portar-la... de mostra a casa, i d'altres, amb el gruix de la neu fins als genolls, xipollejaven amb alegria infantil... Encara hi havia algunes persones que havien sortit d'excursió a peu fins als cims del Parnis, al matí, —i que tornaven a aquella hora, vestits com alpinistes, amb una motxilla de menjar a l'esquena i un bastó punxegut a la mà.

*

En l'article «Revistes de natura d'entre guerres», del sismòleg i ecòleg S. Kuruzidis (2001), llegim:

El començament simbòlic del naturisme organitzat té com a data de referència el 26 de desembre de 1926, quan D. Kambúroglu, amb trenta excursionistes més, redactà un manifest que constituí el text fundacional de la «Unió Excursionista els 12 Apòstols», de la qual fou el primer president. L'afegit «els 12 Apòstols» de la denominació de la Unió va ser perquè els apòstols també eren excursionistes, però també perquè en el seu inici la Unió havia exclòs la participació de les dones. Més endavant, i contra l'opinió oposada de Kambúroglu, s'obrí també a les dones i se suprimí el segon element de la denominació, «els 12 Apòstols». Tres mesos més tard, realitza la seva primera excursió organitzada, al monestir de Pendeli.

Kambúroglu fa una elegant descripció de la fundació de la primera agrupació informal d'amants de la natura (Konstandinópulos 1958, 13):

«El primer cercle d'amants de la natura, sense que ell mateix s'anomenés així o s'hi considerés, es componia d'un cercle de cinc condeixebles meus, sis dels quals estaven enamorats. Però dic sis, perquè el sisè era un no condeixeble nostre gràcies al qual (s'havia agafat l'assumpte seriosament i l'havia afectat profundament) també fèiem serenates, perquè del cercle n'hi havia dos que eren guitarristes i un flautista, i dels guitarristes n'hi havia un que també era cantant, un servidor de vostès. Com a enamorats, doncs, era natural que l'emprenguéssim amb les muntanyes. Així, mentre que el dissabte al vespre acostumàvem a fer les nostres serenates, el diumenge, a punta de dia, sortíem per anar fins a Kessarianí o Pendeli. Passàvem el dia pels torrents o, a l'hivern, en alguna ruïna, on enceníem foc amb ginstes, que fan una flama com or fos, elevat cap al cel pels excursionistes que demostren d'aquesta manera que l'or no els serveix a la terra... Al vespre, tornàvem entusiasmats, amb l'ànima plena de coratge, d'esperança, d'ingenuïtat i relativa virtut. Així veneràvem la natura sense dir-li-ho. Aquest nostre cercle, que es mantingué unit des de 1870 fins a 1880, fou reconegudament la primera agrupació d'amants de la natura». El professor G. Sarrís funda, el 1887, l'Agrupació de Passejants, i el 1889 es funda l'Agrupació de Caminants sense publicitat, que té com a membres Kristal-lis, Karkavitsas, Vlahogiannis, etc.

I en el llibre del seu parent D. A. Gérondas (1974) s'assegura que tendia a ser un amant de la natura: «Les seves reunions intel·lectuals no li impedeixen distingir-se com a pioner de l'excursionisme. Devot de la natura i apologista de la seva bellesa, fa de capdavanter en la propagació de l'amor envers ella [...] Així comença Kambúroglu com a caminant i com a muntanyenc [...]».

De la monografia de Iossif Siakís (2012), extrec alguns passatges: «Els anys des del 20 fins al 25, la seva colla era d'amants de la natura, i els diumenges els passaven a l'aire lliure, amb les motxilles a l'esquena, caminant per afraus, torrents i muntanyes de l'Àtica» (39). «El 1923 [Kambúroglu] comença a editar en fascicles el primer tom de la sèrie "Estudis i investigacions". El primer fascicle porta el títol "Àgios Ilias del Mercat del Blat i el seu fresc decorat amb escuts". Es tracta d'una comunicació científica de Kambúroglu, del 17 de desembre de 1921, a la sala de les edicions *Ànguiria*, que fou pronunciada davant un auditori de bizantinòlegs (Orlandos, Sotírios, Kalogerópulos, Xingópulos, Zakhos, etc.) i d'altres científics, sobre la imatge de Nostra Senyora amb l'Infant, aleshores coneguda com Nostra Senyora dels Catalans. L'havia descoberta l'arquitecte Líssandros Kavtantzoglu, el 1849, entre les ruïnes de la que fou església del Profeta Elias, al vell barri del Mercat del Blat d'Atenes, al costat de l'església dels Arcàngels Incorporis (Portal de l'Àgora), i estava encastada en l'arc de la porta. La imatge representa, a dreta i esquerra, dos escuts amb quatre lletres gòtiques i Nostra Senyora entremig dels escuts. Kambúroglu demostrà que la imatge no és catalana sinó bizantina (...), remunta al segle XV i es troba al Museu Bizantí».

En nota, l'autor remet a un comentari del redactor d'*Estia* sobre un article d'Antoni Rubió i Lluch (1928), el gran historiador de la presència catalana a Grècia en el segle XIV, segons el qual aquest «trobà convincents els arguments de Kambúroglu i hi està d'acord».

En l'article de Maria Duru-Iliopulu (2008), es recorda que «Rubió visità per primera vegada Grècia el 1895, i en el curs dels anys següents establí relacions d'amistat i es familiaritzà amb l'obra d'intel·lectuals grecs contemporanis, com Sp. Lambros, Nik. Politis, And. Miliarakis, Dim. Kambúroglu, Georg. Drossinis, Kon. Khristomanos, etc., enriquint així els seus coneixements sobre el terreny grec. Segons es dedueix, l'historiador tenia un coneixement profund de les fonts bizantines, però també del grec modern, ja que havia emprès la traducció de molts textos literaris, de Vikelas, Viziinós, Drossinis i Eftaliotis, així com la redacció d'assaigs sobre la novel·la grega».

Sobre el fervent filhel·lè Rubió i Lluç, mestre de Riba, ha escrit extensament també l'esmentat Eusebi Ayensa, el llibre del qual ha constituït el detonant del present refregit.

*

En conclusió, doncs, per més que la meua investigació no ha localitzat enlloc la seva presència a Santorini en aquella època, m'arrisco a presentar la hipòtesi que el «gran escriptor grec» que Riba conegué el 1927 i que descriu com «un home coquet i tirànic» (quan és que va arribar a aquestes conclusions, no ho sabem...), d'edat avançada (si més no, per a l'època ho eren 75 anys), el qual era, «a part de la passió per la seva obra literària, era un apassionat pregoner de l'alpinisme», no es pot descartar que fos «el senyor Dimitrakis» Kambúroglu. Potser no era exactament un alpinista, però, tal com hem vist, sens dubte «fou el pioner de l'excursionisme a Grècia» i un «apassionat apòstol» del muntanyisme.

Un altre element que connecta Riba i Kambúroglu és també el seu comú conegut, Rubió.

Finalment, sabem que Kambúroglu «des de la infantesa, havia seguit lliçons de piano amb un professor, a casa; que l'ambient de la seva família i dels seus parents estava posseït per la música; que adorava la cançó i la composició musical...» (Siakís 2012, 49) i, sobre tot, s'havia distingit com a músic («dels guitarristes n'hi havia un que també era cantant, un servidor de vostès» confessa ell mateix). Ep! i pel que fa al *charleston*... Casualment, podria ser que, per raó dels seus estudis clàssics, hi hagués expressat la seva aversió (tot i que, per a mi, continua tenint validesa la hipòtesi d'una formulació irònica per part de Kambúroglu, conegut pel seu enginyós sentit de l'humor, que potser no va ser percebuda pel català).

*

Havia enllestit aquesta investigació quan, en un número vell de la revista de poesia *Reduccions*, vaig topat amb l'article de Carles-Jordi Guardiola «Carles Riba: Les cartes del viatge a Grècia» (1984), en el qual publica tota la correspondència de Riba sobre el seu viatge a Grècia, estudi que el mateix estudiós ha tret a la llum, ampliada Guardiola 1989). En l'original, doncs, Riba escriu:

A Santorini vaig deixar parat un gran escriptor grec, amb el qual vaig fer coneixença, un home coquet i tirànic, ja d'edat, però, a part de la seva obra literària, un apassionat apòstol de l'excursionisme, una mena de C. A. Torras. Doncs bé, jo parlava de no recordo què, com de la cosa més horrible del món. «Hi ha una cosa encara més horrible», va dir, solemnement. Expectació. «Què?» — «El charleston». — Jo vaig botar: «Però no, sant cristià, si dins el charleston hi ha tota la nostra època, amb la seva concepció còmica de l'home, etc.» No ens vam acabar d'entendre.

Em vaig aturar en la descripció exacta: «un apassionat apòstol de l'excursionisme». És evident que el traductor grec, altrament brillant, va exagerar en fer servir el terme «alpinisme», arrossegant-nos a vagar per un enorme seguit de recorreguts romàntics pels cims de l'Olimp, mentre que Riba parlava del simple caminar. D'altra banda, la menció de C. A. Torras reforça aquesta interpretació: segurament, es tracta de Cèsar August Torras (1851-1923), cèlebre muntanyenc, que es considera, a més, el primer promotor del caminar a Catalunya.

I aquesta menció sembla augmentar encara més la probabilitat que es tracti, finalment, del camina dor empedreït Kambúroglu.

Però potser no...

BIBLIOGRAFIA

- Ayensa, Eusebi. 2011. *D'una nova llum. Carles Riba i la literatura grega moderna*. Lleida: Pagès editors.
- Duru-Pliopulu, Maria. 2008. «Ο Antoni Rubió i Lluch ως ιστοριογράφος και η συμβολή του στη μελέτη των καταλανών στην Ελλάδα τον 14ο αιώνα» [«Antoni Rubió i Lluch com a historiògraf i la seva contribució a l'estudi dels catalans a Grècia en el segle XIV»], *Εώα και Εσπέρια* 7: 129-135.
- Gérondas, Dimítrios A. 1974. *Δημήτριος Γρ. Καμπούρογλου. Ο αναδρομάρης της Αττικής και της Αθήνας. Η ζωή και το έργο του [Dimítrios G. Kambúroglu. L'antiquari de l'Àtica i d'Atenes. La seva vida i la seva obra]*. Atenes: Βιβλιοπωλείο Διονυσίου Νότη Καραβία.
- Guardiola, Carles-Jordi. 1984. «Les cartes del viatge a Grècia». *Reduccions* 23: 50-79.
- . 1989. *Cartes de Carles Riba. I: 1910-1938*. Barcelona: IEC.
- Kuruzidis, Sakis. 2001. «Φυσιολατρικά περιοδικά του μεσοπολέμου», *Επιστημονικό συμπόσιο: ο περιοδικός τύπος στον μεσοπόλεμο (26 και 27 Μαρτίου 1999)* [«Les revistes naturistes d'entreguerres», *Congrés científic: la premsa periòdica d'entreguerres (26 i 27 de març de 1999)*]. Atenes: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας [Societat d'Estudis de Cultura Neogrega i Educació General].

- Konstandinópulos, Vasos. 1958 «Στοιχεία από την ιστορία του ελληνικού εκδρομισμού» [«Dades de la història de l'excursionisme grec»], *Xenia* 12: 9-31 = 1959. *Στοιχεία από την ιστορία του ελληνικού εκδρομισμού*. Atenes: Ομοσπονδία Εκδρομικών Σωματείων της Ελλάδος [Federació de Corporacions Excursionistes de Grècia].
- Medina, Jaume. 1989. *Carles Riba*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Pratsinis, Nikos. 2016. « Η καταλανική ανακάλυψη της Ιθάκης», *The Book's Journal* 66: 53-57.
- Psarràs, Dimitris. 2015. *Eusebi Ayensa. Ο Κάρλες Ρίμπα και η νεοελληνική λογοτεχνία. Η Ελλάδα ως παράδειγμα εθνικής αναγέννησης στην Καταλονία*. Traducció. Atenes: Εκάτη.
- Rados, Konstandinos N. 1930. *Ο πειρατής της Γραμβούσης και άλλα διηγήματα*. Atenes: Λ. Θ. Λαμπρόπουλου (edició electrònica: 2015. Atenes: Πελεκάνος).
- Rubió i Lluch, Antoni. 1928. *Περί της καταστάσεως των Ελλήνων επί καταλανοκρατίας και περί του Αθηναίου Δημήτρη Ρέντη*. Atenes: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».
- Siakís, Iossif. 2012. *Δ. Γ. Καμπούρογλου. Η ζωή και το έργο του [D. G. Kambúroglu. La seva vida i la seva obra]*. Atenes: MIET.
- Sugiultzoglu-Seraïdari, El-li (Nelly's). 1996. *Η παλαιά πόλις των Αθηνών. Μετά εισαγωγικών και ερμηνευτικών σημειώσεων Δ. Γρ. Καμπούρογλου [La vella ciutat d'Atenes. Amb notes introductòries i interpretatives de D. Gr. Kambúroglu]*. Atenes: Μουσείο Μπενάκη - Εκδόσεις Γνώση.
- . 2016. *Σαντορίνη 1925-1930 [Santorini, 1925-1930]*. 5a edició (1987). Atenes: Αρχείο Θηραϊκών μελετών-Συλλογή Δημήτρη Τσίτουρα [Arxiu d'Estudis de Tera - Col·lecció Dimitris Tsíturas].
- Uranis, Kostas. 1930. *Ταξίδια-Ελλάδα*. Atenes: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».

Quatre paraules sobre Kavadias

Iorgos Tràpalis

(Traducció: Eduard Bellido)

«Τέσσερις λέξεις για τον Καββαδία», *Χάρτης 2* (febrer 2016). Es reproduceix, traduït al català, amb el permís d'aquesta revista per a *Αέρηδες – Torre dels Vents*. La versió original es troba a <https://www.hartismag.gr/hartis-2/dokimio/tesseractis-lexeis-gia-ton-kabbadia>.



Iorgos Tràpalis (Atenes, 1965) va estudiar Dret i Filologia Grega (lingüística) i va treballar com a lexicògraf vora els 25 anys. Des del 2000 es va ocupar, paral·lelament, en l'ensenyament del grec com a llengua estrangera. En 2008 es va adreçar sistemàticament cap als estudis humanístics digitals i l'elaboració de continguts educatius digitals, així com a la coordinació de tallers formatius relacionats. També ha participat en programes d'investigació i congressos relacionats amb la llengua grega i la lexicografia. Del seu treball personal sobre l'obra de Nikos Kavadias, que ha divulgat per ràdio i televisió, han sorgit publicacions diverses, entre les quals val a destacar el *Γλωσσάρι στο έργο του Νίκου Καββαδία* (*Glossari de l'obra de Nikos Kavadias*, 1992).

Nikos Kavadias constitueix un cas extraordinari en les lletres gregues modernes. Un escriptor que els estudis literaris, si no l'ignoren, el classifiquen entre els nostres escriptors menors, ha estat llegit de manera constant durant quasi nou dècades (el primer recull poètic, *Marabú*, es va publicar el 1933). Més enllà del fet que a la nostra terra la poesia té un públic escàs —m'atreviria a dir un «públic especial», en el sentit que les obres en prosa i no els reculls poètics constitueixen la primera elecció dels qui freqüenten les llibreries—, els versos de Kavadias han tingut i tenen la sort de trobar-se als llavis de molta gent, i en concret —i això cal remarcar-ho!— de persones d'allò més joves. Alguns d'aquests versos han passat també a l'ús habitual i se senten en tota mena de circumstàncies, com el «mare, vull embarcar-me» o l'«ideal, indigne amant». Però això mateix ja va ocórrer fa just 75 anys, si ens refiem de Kostas Várnalis, qui el 1943 feia notar sobre Kavadias: «Tothom el reconeix i l'aprecia i se sap els seus versos de memòria!» Cal remarcar que el 1943 ni tan sols s'havia publicat el segon recull poètic, *Boira* (1947), cosa que vol dir que durant tota la dècada precedent (1933-1943) el recull *Marabú* havia esdevingut molt popular.

No entraré a analitzar la qüestió, pregonament tractada, de si han estat les versions musicals que han conduït avui dia a aquest resultat, o bé el discurs poètic mateix. Sigui com sigui, en parlar d'aquesta qüestió, cal que tinguem en compte que també és necessari interpretar el fet que tants compositors s'han dedicat i es dediquen a Kavadias (Gelassakis

2911). De la mateixa manera que, si bé molts han escrit de la mar i els viatges, i precisament també altres mariners, sigui Kavadias qui en l'imaginari col·lectiu s'ha identificat amb el món marí. I això, malgrat el fet que allò que entenem en la nostra llengua del dia a dia quan ens referim a «viatges per mar», «món de la mar i dels vaixells», «mariners» i coses semblants, dista bastant del que Kavadias defineix com «mar» al seu univers poètic.

M'agradaria, per tant, partint de les consideracions anteriors, referir-me a **quatre paraules** que ens ajudaran a abordar els elements bàsics de l'obra de Kavadias.

Començo amb el terme **intertextualitat**. El terme significa —per dir-ho de la manera més senzilla possible— la comunicació d'un text amb altres textos, les referències directes i indirectes, paleses i latents d'un text, literari en aquest cas, amb altres textos. L'obra de Kavadias és un paradís d'intertextualitat. No pot ser entesa a fons sense els textos previs, els textos amb què conversa. D'altra banda, ens meravellem de la vastitud i diversitat de mons que se'ns obren al davant en ubicar les innombrables referències intertextuals. En general, hi ha una referència preferent a la poesia francesa, i especialment als poetes maleïts. La seva poderosa presència en la poesia kavadiana, estilística, lèxica, temàtica, està sens dubte documentada, però si passem a la seva gran obra en prosa, *Guàrdia*, hi confirmem que Kavadias dialoga —sense fer-se notar en un nivell superficial— amb tota la seva cultura contemporània, i també amb moltes obres més antigues.

Esmentaré dos exemples característics d'intertextualitat. El primer és la frase «Sales terriens», frase francesa que significa «pudents habitants de terra ferma». Amb aquesta frase encapçala un capítol de *Guàrdia*, en el qual es contraposen la cultura de la seguretat de la terra ferma, aquella que Kavadias menysprea, i la cultura de la vida a bord, de viatge perpetu. Aquesta frase sintetitza l'essència del capítol, és un suggeriment per a la lectura, però no es dona a entendre per quina raó està escrita en francès i no en grec. En dona resposta el text referit de Várnalis a la revista *Proïa (Matí)* de 1943, una dècada abans de la circulació de *Guàrdia*, que fa referència a la reacció del poeta bretó Tristan Corbière, sobre el qual escriu: «[...] al nascut de la mar, al geperut, al «rossinyol del fang», que estimava tant l'oceà que a París (a la seva habitació) dormia en una... barca, el va enfurismar que Hugo es lamentés romànticament pels mariners bojós per la mar, i li va escriure: «Què n'has d'entendre tu, de la mar, terrassà refotut? (sale terrien!)». Certament Kavadias coneixia l'incident, a més que ja el 1933 un vers de Corbière s'erigia com a lema del seu primer recull poètic, *Marabú*, en concret: «Rien n'est beau comme ça —matelot— pour un homme». Es tracta del primer vers de la segona estrofa del poema «*Lettre du Mexique*» del recull *Amors grocs (Amours jaunes, 1873)*. Tanmateix fou probablement el text susdit de Várnalis que va conduir Kavadias a fer ús d'aqueixa frase francesa quan va escriure *Guàrdia* (ell mateix en nota ho tradueix per «terrassans de merda»). L'aproximació a la postura de Kavadias envers la gent de terra ferma i el que aquesta expressa pren sentit i s'interpreta millor si hom té en consideració els dos textos, el de Corbière i el de Várnalis. També s'aborda amb altres ulls el poema «Mareig en terra ferma» del recull *Boira*, així com també allò de «Odio el mariner que ha estat capaç d'estalviar. / És engegar d'un gest obscè

la mar, pixar-se en ella» del poema «Tessalònica II», del recull *Capejant* (Tràpalis 2003, 98-104).

El segon exemple prové del lema de *Guàrdia*, que és un passatge en anglès, no traduït, de la cèlebre obra teatral *Duquessa de Malfi*, del britànic John Webster, escrita entre 1612 i 1613.¹ Es tracta d'una tragèdia en què els assassinats i la violència es juxtaposen a la compassió i a la puresa. *Guàrdia* sencer es pot llegir sota aquest prisma, si prèviament hom llegeix o veu l'obra teatral en qüestió, on «se suggereix com a valuosa la integritat de la vida humana, fins i tot enmig d'un món completament malvat i podrit», d'acord amb Léandros Polenakis. La mort, la crueltat, la noció del pecat, la culpabilitat difusa que amaren *Guàrdia*, s'il·luminen de manera diferent a través de l'obra elisabetiana on, com reconeix Bosola, un personatge clau, «tots els assassinats es van cometre en contra de la seva bona naturalesa».

La segona paraula és **influència**. El terme es refereix amb molta més freqüència a científics i figures públiques per a indicar fins a quin grau amb el seu treball exerceixen un efecte en altres, com són d'influents. Precisament la influència d'un científic és mesurable amb la relació de les referències que fan els col·legues als seus treballs científics. Kavadias és, fet i fet, un escriptor molt influent. Això s'evidencia amb la multitud de persones que han escrit i escriuen versos a l'estela de l'estil de Kavadias, i també pel contrari, amb els versos que fan sàtira de l'estil de Kavadias. Napoléon Lapathiotis (2009 [1939], 516) va escriure sota el pseudònim «Plàton Kharmidis» un poema d'aquesta mena a la revista *Pneumatiki Zoí (Vida Cultural)* el 10 de gener del 1939:

(À LA MANIÈRE DE KAVADIAS) VIATGE

Vaig embarcar-me de grumet, a l'alba, en algun iot malva
que amb prou feines salpava cap a la Creu del Sud.
Tripulació peresosa i dispar: espanyols, insòlitàment callats,
cadascú amb el seu vici i el seu pesar...

Però en els nostres dies, Iorgos Skambardonis, també sota pseudònim (Nikos Kavathias), ha parodiat Kavadias amb la publicació de *Els tabús i falòrnia*, el 1991, amb 12 poemes paròdics de coneguts poemes de Kavadias (compareu l'edició de *Marabú* i *Boira*). Però ¿que no va passar alguna cosa semblant amb Kavafis o amb Embirikos? Tant la paròdia (normalment benèvola) com la imitació són evidència reveladora de la vàlua i reconeixement d'un escriptor.

Haurem de trobar *Boira* fins i tot en format de còmic, però també paraules i frases com «Marabú» o «La Creu del Sud» als rètols de locals. La seva repercussió es demostra, a més,

¹ Veg. una detallada introducció per Tassos Russos, en ocasió de la posada en escena de l'obra al Teatre Nacional d'Atenes, la temporada 1987, a http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID133&programID=307&programFileDisk=Y1987PL11PR1PG002_sc.jpg

pel gran nombre de versions musicals, així com de treballs i estudis entorn de la seva obra, que són pregonament desproporcionats en relació a la seva limitada producció literària. I totes aquestes coses, així com la insistència de Kavadias en el vers rimat, en uns moments en què la poesia havia anat cap al vers lliure, provocaven impressió, fins al punt que alguns van considerar-la antiquada. Altres, contràriament, en el marc d'una tendència de deconstrucció més general, busquen models estilístics de Kavadias en altres poetes de la seva època i esperen descobrir en Kavadias plagis i usurpacions de motius d'altres poetes que han romàs a l'ombra. Però com que ara és sabut que en l'art no hi ha partenogènesi, hom ha de demanar-se què és allò que va fer que Kavadias es destaqués dels seus col·legues i d'aquells als quals, de manera evident, va manllevar models.

En Kavadias, l'èxit, entre molts altres punts que els seus estudiosos han assenyalat, es deu també a la seva innovadora **poètica** —i aquesta és la tercera paraula. No a l'estilística, perquè aquesta no és tan innovadora. Ni tan sols les rimes imaginatives i enginyoses i les paraules rares —també es troben en altres poetes, i especialment en aquells en els quals es va inspirar, com Corbière. No: és la seva poètica, així com l'entén Elitis i l'exposa a *El petit mariner*. Allà, Elitis enumera i reuneix en el seu sac de mariner tots els materials de la seva poesia, els seus materials de construcció. Amb aquests materials forja el seu món poètic i els versos en constitueixen la manifestació. Kavadias és poeta, en termes d'Elitis, perquè ha conformat un món especial i personal on la mar i el viatge no tenen el seu significat convencional, quotidià. Proporcionalment parlant, els materials poètics kavadians estan espargits en la seva poesia i en la seva prosa i, si els recopilem i els ordenem, copsem d'una altra manera el seu univers poètic: naufragis, taurons, sirenes, profunditats marines, olors, febres, colors, quadres de pintura, molta pintura en general, ports, malalties. En especial, la malaltia ocupa una posició central en el seu univers poètic. En una conversa de fa uns vint anys amb el doctor Geràssimos Rigatos —que havia realitzat dues entrevistes a Kavadias, a *Dimokratikí Poria (Marxa Republicana)*, de Patres, el 1966, i a *Panspudastikí (Panestudiantil)*, el 1967)— sobre els diferents noms de medicaments que em trobava quan reprenia de bon principi el *Glossari* (Tràpalis 1992), i més tard amb motiu de l'homenatge a Kavadias de la revista *Diavazo* (Tràpalis 2003) se'm va desvelar amb més claredat fins a quin punt els textos de Kavadias estan imbuïts de paraules relacionades amb la malaltia, i més especialment amb la sífilis, per motius obvis, naturalment. No em refereixo solament a sensacionals analogies poètiques, com «el carmesí de Ticià i del permanganat» (del poema «Amargor», dins el recull *Capejant*), on el permanganat és la solució de permanganat de potassi que s'usava com antisèptic en els bordells, sinó també a l'estesa presència del color roig als seus textos, senyal indicatiu tant de prostíbul com de l'erupció pròpia del segon estadi de la sífilis, així com també d'altres connotacions relacionades: «Pintada. Que t'il·lumini un fanal roig. / Plena d'algues i de pústules, amfibi destí», del poema «Dona», dins el recull *Capejant* (Tràpalis 2017). Fixem-nos també en l'escena amb què comença *Guàrdia*, amb l'examen del jove agregat per trobar-li la malaltia venèria, i amb la seva extraordinària il·lustració per Tsarukhis.

Kavadias, això s'accepta, va ser un home generós. Era antropocèntric. Una mostra de la seva generositat la constitueixen les seves dedicatòries, els «poemes postals», segons com se'ls ha batejat. Escrivia poemes que dedicava a persones, amics, coneguts i no sols això. A les pàgines 407 i 408 del llibre sobre Kavadias de Mikhalis Gelassakis (2018), es fa inventari de les persones a qui Kavadias va dedicar els seus textos. El catàleg és realment revelador. La llista ajuda, a més, que ens adonem que Kavadias va ser una personalitat en el seu terreny. Cito significativament els «destinatariis» Seferis, Várnalis, Karagatsis, Veakis, Khatzikiriakos-Guikas, Theotokàs, Uranis i d'altres. Que **generositat** sigui aleshores la quarta i última paraula.

BIBLIOGRAFIA

- Gelassakis, Mikhalis. 2011. «Ο μελοποιημένος Νίκος Καββαδίας» [«Nikos Kavadias musicat»], *MusicPaper* (juny). <https://www.musicpaper.gr/topics/item/447-melopoimenos-kavvadias>
- . 2018. *Ο αρμενιστής ποιητής [El poeta navegant]*. Atenes: Agra.
- Lapathiotis, Napoléon. 2009. *Η λέξη [La paraula]* 202 (octubre-desembre): 516.
- Tràpalis, Iorgos. 1992. *Γλωσσάρι στο έργο του Νίκου Καββαδία [Glossari de l'obra de Nikos Kavadias]*. Atenes: Agra (2a edició 2010).
- . 2003. «Στεριανή ζάλη, θάνατος και ενοχή στη Βάρδια» [«Mareig en terra ferma, mort, i culpabilitat a Guàrdia»], *Διαβάζω [Llegeixo]* 437 (febrer): 98-104. https://issuu.com/diavazo.gr/docs/401_issue_437
- . 2017. «Γλωσσικές ιδιαιτερότητες και δυσκολίες στο έργο του Νίκου Καββαδία» [«Particularitats lingüístiques i dificultats en l'obra de Nikos Kavadias»], *11ο Συνέδριο «Ελληνική Γλώσσα και Ορολογία» Αθήνα, 9-11 Νοεμβρίου 2017 [11è Congrès «Llengua Grega i Terminologia». Atenes, 9-10 de Novembre de 2017]*. http://www.eleto.gr/download/Conferences/11th%20Conference/11thConference-RoundTable_TrapalisGiorgos.pdf

Els nens mal educats de la Història

Thódoris Andonópulos

(Traducció: Rubén J. Montañés)

«Κώστας Κωστής: Η επανάσταση του '21 ήταν πρωτοβουλία μιας περιθωριακής ελίτ», *LIFO* (març 2018). *Αέρηδες – Torre dels Vents* ofereix pel seu interès la traducció d'aquesta entrevista que Thódoris Andonópulos va fer per a *LIFO* a Kostas Kostís, autor de *Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας* (*Els nens maleducats de la Història*, editat per primer cop en 2013 i reeditat en 2018). La versió original de l'entrevista es troba a http://www.lifo.gr/articles/book_articles/185561/kostas-kostis-i-epanastasi-toy-21-itan-protovoylia-mias-perithoriakis-elit.



Fotografies: LIFO.gr

Kostas Kostís (Atenes, 1957), campió de Grècia de decatló en 1978, es va llicenciar en Ciències Polítiques a la Universitat d'Atenes en 1980 i es va doctorar en 1985 a l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de París. Entre 1988 i 2006 va ser professor a la Universitat d'Atenes, i des d'aleshores fins 2009 va ocupar la càtedra d'Estudis sobre la Grècia Moderna i Contemporània a l'École des Hautes Études en Sciences Sociales; tornà llavors a la Universitat d'Atenes, on en l'actualitat és professor d'Història Econòmica i Social a l'Àrea de Ciències Econòmiques.



Thódoris Andonópulos pertany a l'equip de redacció de *LIFO*. Ha estat també curador de diversos textos i edicions.

Kostas Kostís: la revolució del 1821 va ser iniciativa d'una elit marginal

L'escriptor de *Els nens mal educats de la Història* que ha editat recentment Patakis, és a dir, de la nostra... senyoria, parla per a *LIFO.gr* sobre el 1821, que assenyala el naixement de la Grècia moderna, els assoliments i decepcions des d'aleshores, així com també sobre els molts i fondos talls que calen avui al país.

«Sempre sou uns nens, els grecs», havia dit segons Plató un sacerdot egipci a Soló, nens, només que... mal educats, segons alguns diplomàtics francesos que no comprenien per què Grècia, ja des del s. XIX, feia sovint tries a l'inrevés de la majoria de països europeus. El meu interlocutor ha escollit aquesta descripció com a títol per a *Els nens mal educats de la Història*, llibre editat per primer cop en 2013, i reeditat recentment per Patakis amb un capítol més, el qual es focalitza en la darrera gran crisi, però que ja el contenia a la primera

edició en anglés. La que havia estat una petita província otomana amb un passat gloriós, els habitants cristians de la qual Occident contemplava amb admiració, com si fossin els hereus heroics de l'antiga Hèl·lada (on, en gran part, es basava la cultura europea), que s'havien revoltat contra el dinasta otomà, i que tanmateix, amb actitud entre desconcertada i despectiva per motiu de les diferències en credo religiós, trajectòria històrica i tradicions, havia aconseguit —amb penes i treballs i bastants reculades però ho havia aconseguit—, quasi dos segles després, incloure's a la zona benestant del planeta, fins que una gran crisi a molts nivells, exògena i endògena alhora, l'ha ferit profundament. I són molts els fonaments deteriorats que han quedat al descobert en la construcció neogrega sencera, fent problemàtica la continuïtat de la seva marxa en temps revolts. L'autor d'aquesta obra, professor d'Història Econòmica i Social a la Universitat d'Atenes, que va ocupar anteriorment la càtedra d'Estudis sobre la Grècia Moderna i Contemporània a l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) de París, ha intentat reflectir de manera senzilla i entenedora aquesta marxa històrica trencada, esquerpa, turmentadora amb moments brillants, però també moltes decepcions, així com la particular relació «d'amor i odi» que mantenim diacrònicament amb els europeus occidentals, i viceversa. Ell mateix es declara desencoratjat i «més aviat pessimista» sobre els esdeveniments, almenys en la mesura que el sistema polític sencer conserva la mateixa perspectiva, i en la mesura que s'endarrereixen canvis de major importància en sectors vitals, des de l'administració pública fins al sector productiu —en primer lloc, segons que recalca, en els continguts i el mode de funcionament de l'educació pública i del sector públic en general. A la conversa següent ens hem centrat en la recent crisi grega i internacional —la qual estima que «ha ferit» el sistema financer mundial, ha provocat la reconsideració dels models econòmics vigents i ha retornat la preeminència a la política—, però també en la Guerra d'Independència, a la qual el llibre es refereix extensament, a causa de l'aniversari del 25 de Març, una guerra que no anomena exactament revolució, per ser principalment «una iniciativa d'elits marginals».

— Què aporta de nou la reedició?

Essencialment, un capítol addicional dedicat a aquesta crisi que va començar després del 2007 i continua, dissortadament, perseguint-nos. Me'l van demanar per a l'edició anglesa del llibre (*History's Spoiled Children*, Hurst & Co.) i quan el vaig acabar, vaig decidir incloure'l també a la nova edició grega, perquè fos més actual.

— Quant a aquesta crisi, qui vam dir que n'és responsable en principi?

Nosaltres, i tant! No és que no en siguin responsables també el sistema financer mundial i la Unió Europea per la manera com la van gestionar, però la crisi grega és, en principi, producte d'un sistema polític insuficient, disfuncional i ineficaç que era —i encara és— incapaç de reformar-se per si mateix. Imagineu-vos que a la darrera reconsideració de la Constitució l'únic que va canviar van ser les regulacions de la dedicació professional dels parlamentaris...

— Tanmateix, què hauria de canviar immediatament?

El nombre dels parlamentaris, en primer lloc. Tres-cents són molts per a un país de la grandària del nostre. La llei electoral, que ha de fer-se més raonable. L'abolició de la prohibició de fundar universitats privades. Que puguin ser ministres també persones de reconegut valor, sense que sigui requisit indispensable haver estat electes, i altres coses. No vull dir que tot canviarà, com per art de màgia, si s'apliquen mesures com aquestes, però seria un inici. El més important: cal que hi hagi una promoció elemental en l'educació —perquè d'aquí parteix tot— i una recompensa proporcional a l'esforç, és a dir, regles elementals que no s'apliquen ni tan sols a l'ensenyament mitjà. El sistema vigent als centres d'educació superior pot «servir» a certs professors, pares i estudiants, tanmateix no fa —amb escasses excepcions— la feina que ha de fer, i que només així podria crear pressupòsits per a una Grècia diferent.

— S'ha difós el darrer temps una sensació —i alguns elements la reforcen, almenys estadísticament— que potser la crisi no ha acabat, tanmateix ens trobem en òrbita de sortida.

No, no crec que estiguem en un bon punt, ni que podrem estar-ho mai a llarg termini sense canvis d'importància major en una sèrie de sectors vitals, des de l'administració fins al sector productiu, i primerament en el contingut i el mode de funcionament de l'educació pública i en general del sector públic. I quant a aquesta perspectiva, dissortadament, no puc ser optimista en absolut, almenys pel que fa al futur immediat! La majoria dels nostres polítics no es troben encara, per desgràcia, en posició de percebre que la crisi ha canviat de manera espectacular Grècia i els grecs la darrera dècada, creant situacions, necessitats i prioritats diferents. D'altra banda, també són moltes les transformacions a l'escena internacional.

— Potser assenyalar el sector públic com a font de tots els mals és simplement la «solució fàcil»?

He de dir que jo també sóc funcionari públic, per tant em convé donar suport al sector públic, no desvaloritzar-lo més! Tanmateix, certes coses cal dir-les pel seu nom. L'administració de justícia, per exemple, mai no podria ser una qüestió privada, però l'ensenyament privat complementa i reforça el públic. No és possible que els centres d'educació superior funcionin avui en termes de la dècada dels 80.

— És clar. També dono per suposat que no confieu en el govern actual...

És clar que no. En Tsipras ho ha arruïnat tot. El present govern ho ha fet tan malament, que m'és difícil imaginar que el següent pugui ser pitjor. Però el problema no el té només SYRIZA, sinó el vell sistema polític del país, en bloc, una part del qual és en essència el partit en el govern, encara que proclami que l'està combatent. Si aquest sistema no s'orienta cap a les necessitats reals del país i cap a les exigències actuals, no s'hi trobaran solucions efectives.

– Considereu que seria més adequat un govern de concentració? Això ja s'ha provat en el passat i per bé que més aviat sense èxit, és un escenari que retorna.

No, no crec que els governs de concentració siguin una panacea per definició, aquests tenen les seves pròpies qüestions. Allò fonamental és trobar algun partit i algun líder que es preocupi realment per la «botiga», és a dir, pel país, i no per l'estret interès personal o partidista. Que pugui prendre decisions agosarades i dur a terme una obra seriosa. Dissortadament, tots els polítics d'aquesta mena que hi ha hagut, ràpidament són desvaloritzats i posats fora del joc polític perquè molesten l'ordre donat de les coses.

– En qualsevol cas, també atribuïu responsabilitats a la Unió Europea per la manera com va gestionar la crisi.

En efecte, la Unió Europea es va trobar en un primer moment desprevinguda i va fer bastants errors en les seves apreciacions i les seves gestions. Mai no s'havia enfrontat abans a una situació tal com la que es va configurar amb la darrera crisi mundial. El resultat, especialment als països del sud, i sobretot a Grècia, fou que es configurà un clima antieuropeu, al quan van contribuir també alguns polítics europeus populistes que van anomenar als grecs, tots plegats, malfeiners, panxacontents, etc. Avui, tanmateix, hem sortit d'aquest estadi, la Unió Europea disposa ja de vàlvules de seguretat suficients i es troba de nou en òrbita de desenvolupament. Per tant, el problema és nostre i hem d'enfrontar-nos-hi com han fet els altres països de la Unió Europea que van patir el mateix, que ja han remuntat. A més a més, en principi és responsabilitat nostra no tornar-nos a trobar en una situació tan terrible en cas d'un nou daltabaix econòmic mundial.

– S'ha difós, tanmateix, la sensació que són els banquers i les multinacionals que fan i desfan internacionalment, no els polítics i els governs.

Crec que això no se sosté, es tracta d'una exageració. De sempre hi ha hagut grans interessos econòmics que influeixen sobre governs, naturalment. Les companyies internacionals són, sens dubte, molt poderoses, moltes vegades ultrapassen els poders polítics nacionals, també hi ha el tema dels fluxos incontrolats de l'actual capital globalitzat. El sistema financer internacional, emperò, ha sortit ferit de la recent crisi. Han entrat ja certes regles, el poder polític resta en mans dels polítics que ja intenten posar-lo sota control. La pregunta bàsica és, crec, què volem, al capdavall: una economia lliure, globalitzada, sotmesa, certament, a algunes autoritats, o retornar a les economies controlades nacionals?

– Això darrer, en tot cas, ho proclama també en Donald Trump, que ja ha començat a imposar aranzels a productes importats.

El president americà ha engegat una «guerra» aranzelària que, si es generalitza, significarà el final de la globalització, sense que hi hagi cap garantia que el que vingui tot seguit serà de fet millor i més democràtic. Personalment, crec que no ho serà, i tant que no!

— Pel que fa a l'UE, és prou que evolucioni cap a una unió bancària en tant que no n'hi ha encara de política?

¿No és problemàtic que els mateixos òrgans institucionals de la UE funcionin avui com un club més aviat opac, «tancat»? La unió bancària indica que el procés d'acabament continua, res més. La unió política, ara, es retardarà prou; la qüestió és si existirà mentre nosaltres visquem. Pel que fa als òrgans institucionals de la UE, crec que difícilment podria donar una resposta en dues línies, tanmateix de bon segur que el problema és més complex que el funcionament dels seus òrgans com a «club tancat».

— Quan al vostre llibre feu referència a la Grècia de postguerra, feu esment del funcionament d'un sistema parlamentari amb principis liberals que, tanmateix, no dubta a refugiar-se en mesures intensament repressives, així com d'una part important de la població que es veu obligada a emigrar per a sobreviure. No trobeu algunes semblances amb el que succeeix els darrers anys?

Res a veure. A l'inrevés d'aleshores, avui tenim una república parlamentària, exageradament, diria! Ni tenim persecucions per motiu de pensaments polítics, ni prohibicions de partits, ni hi ha deportats a les illes, i això deixant de banda que ni ens podem imaginar com de terrorífica era la pobresa d'aquell període. No oblidem que, malgrat la crisi, Grècia continua comptant-se entre els països amb major grau de benestar del món, és a dir, el progrés des d'aleshores és immens. Després, hi ha encara una diferència qualitativa, que els anys difícils es van superar aleshores amb relativa rapidesa, l'economia va remuntar espectacularment, com també ho va fer el país. D'acord, era també diferent el medi internacional, però això no degrada l'èxit.

— Així, creieu que continuem sent els «nens maleducats» de la Història, o així ens volen veure?

Les dues coses! Recordo que en Junker deia que és impensable una UE sense Grècia, quelcom que crec que no es diria d'un altre país. Per bé o per mal, veieu, els europeus, almenys en la seva majoria, consideren la Grècia antiga un element constituent de la seva civilització i conserven una sensibilitat especial cap a ella, quelcom que certament també nosaltres, alhora, «venem» i explotem. D'altra banda, el 1821 també ho vam «comercialitzar», per això es va crear el gran corrent de filhel·lenisme que va contribuir al fet que les Grans Potències d'aleshores donessin finalment suport a la lluita. Que tot seguit s'afanyessin a treure'n profit és una altra qüestió, esperable sens dubte, perquè així funcionen sempre els poderosos —això també ho hem vist en la crisi recent. La qüestió és què hi fas tu per a assegurar tant com puguis la teva posició i resultar afavorit per la correlació de forces.

— **Es diu sovint que el 1821 tampoc no s'hauria reeixit sense ajuda estrangera, que si no s'hagués esdevingut la batalla de Navarino, estava condemnat.**

Això és segur. Quan Ibrahim va intervenir al Peloponnès la Revolució ja havia entrat en declivi, la meitat dels grecs estaven en guerra amb l'altra meitat, hi dominava el caos. Allò bo per a nosaltres, sens dubte, era que els otomans es trobaven també en una situació dolenta, amb el soldà Mahmut II maldant per reformar l'imperi i el seu exèrcit.

— **A banda, per cert, dels europeus occidentals, que deificaven la Grècia antiga, hi havia també aquells que desvaloritzaven qualsevol cosa que hagués succeït a l'àmbit grec després de l'època clàssica.**

Sí, hi havia també aquest bàndol. Per exemple, per a Duroselle la història d'Europa parteix de Carlemany, amb Roma però també la Grècia antiga, però deixant de banda Bizanci. Per tant, mentre que uns veien els grecs contemporanis com a descendents dels antics, que combatien per aixecar-se després de 400 anys d'esclavitud, uns altres els trobaven com qualsevol cosa excepte dignes d'aquells. A més a més, prou filhells que havien viatjat a Grècia tenint-ne una imatge totalment ideal, aviat es decebien per la realitat!

— **¿Se sosté que els grecs de Constantinoble i d'Àsia Menor tenien una postura més aviat negativa envers l'alçament?**

No crec que això sigui vàlid. Senzillament es trobaven molt a prop dels grans centres de poder de l'imperi otomà i enmig de denses poblacions musulmanes, de manera que les seves possibilitats d'èxit eren nul·les. Qui hi tenia més prevenció era la classe dominant, els fanariotes, els grans comerciants, etc, perquè sabien que en cas de fracàs perdrien tots els seus privilegis, la riquesa i fins i tot les seves vides. Fins i tot els notables peloponnesis, que en un principi havien donat suport a la lluita, i l'havien finançada en una fase en què ells mateixos es trobaven insuportablement pressionats pel poder otomà, la major part es van desactivar després del desembarcament d'Ibrahim, en l'esperança de conservar les seves possessions si ell predominava.

— **Escriviu que la Guerra de la Independència fou, de base, una iniciativa d'elits marginals.**

Sí, d'una banda perquè no fou una sublevació de tot el poble, d'una altra perquè les elits dominants temien qualsevol canvi en el sistema de subordinació, al qual devien la seva posició social. Ni el «cim» ni el «fons» van fer la revolució; els fanariotes que es van alinear amb aquesta, o bé havien caigut en desgràcia i quedat desproveïts dels seus càrrecs, o havien estat exiliats (com ara Ipsilandis i Mavrokordatos). Pel que fa a la Societat d'Amics, els seus membres, més enllà d'alguns caps de forces armades i armadors de renom, eren sobretot petits i mitjans comerciants i burgesos. Ni tan sols a Koraís l'havia «emocionat»!

— **Molt s'ha parlat també sobre quina marxa tan diferent hauria seguit la Grècia ja lliure si no hagués estat assassinat tan aviat el seu primer governant, en Kapodístrias.**

Aquest assassinat va ser, sens dubte, un succés ingrat, tanmateix no estic segur en absolut que el projecte de Kapodístrias, tal com el tenia en ment, hagués tingut èxit. Més enllà dels errors de tàctica, en un país arrasat per la guerra, especejat i sense ni tan sols infraestructures elementals, molt difícilment hauria establert un poder central fort que s'imposés a totes les oligarquies locals. Aquí, això no ho van aconseguir ni els bavaresos, que hi van portar un exèrcit i que tenien molts més diners!

— **Acostumem de blasmar la turcocràcia com a font de quasi tots els mals de l'estat neogrec, des de la burocràcia fins a les relacions clientelars. És veritat, o ens cobrim els ulls?**

Aquest estereotip constitueix un altre intent de defugir les responsabilitats que tenim sobre la situació i els nostres problemes. És quelcom equivalent al «de tot tenen la culpa els estrangers». Refugiar-te en allò que va succeir fa 200 anys per a explicar els problemes d'avui és més aviat pueril i ingenu. Una societat madura no recorre al passat per a verificar certs problemes, senzillament hi posa solució.

— **Els grecs actuals, com de ciutadans europeus creieu que ens sentim?**

Respondré mitjançant la meva experiència educativa: quan vaig començar, l'any 88, a fer l'assignatura d'Història d'Europa i vaig plantejar la mateixa pregunta als estudiants, només dues o tres mans es van aixecar a l'aula. El període 2004-2005, quan vaig tornar a fer el mateix «experiment», va aixecar la mà la majoria, mentre que els anys després de la crisi van minvar de nou sensiblement. No es tracta, doncs, de quelcom estàndard, els percentatges varien, segons l'època.

— **A europeus, i en concret a francesos, pertany, segons que escriviu, l'expressió que som els nens «maleducats» de la Història. En realitat, això també va passar en l'època de la Guerra de Crimea (1856-59), quan Grècia donava suport al Tsar contra la política dels altres estats europeus.**

Certament, els francesos llavors van bloquejar amb la seva flota el Pireu durant mesos. Des d'aleshores ens trobarem sovint, com a país, fent eleccions als antípodes dels interessos europeus, però també dels nostres, que potser no s'identifiquen sempre de manera absoluta, però segurament convergeixen, per motiu de la nostra situació geopolítica. Tenim, a més a més, la tendència, o bé a sentir-nos com una mena de poble escollit però perpètua víctima de la injustícia, o bé a autocompadir-nos que diries que només aquí succeeix açò o allò...

— A quins polítics grecs concediríeu distincions per les seves contribucions?

A Trikupis, Venizelos, Konstandinos Karamanlís, però també a Kostas Simitis, malgrat les moltes objeccions sobre ell! Tots els anteriors van insistir inflexiblement en la ruta europea del país, van xocar amb interessos, es van atrevir a reformes innovadores, però tenien una percepció absoluta de l'equilibri de forces local i, més àmpliament, internacional, així com de quin era el joc al camp diplomàtic. Eren també homes cultivats, amb un coneixement excel·lent de la realitat internacional, a l'inrevés de molts adversaris polítics seus. «Equivalent» seu, en els anys del 21, Aléxandros Mavrokordatos.

— Andreas Papandreu també va fer, sens dubte, reformes importants.

Això és cert, però alhora va posar els fonaments d'un estat del balafament i fou factor bàsic del seu descarrilament.

— I tanmateix, hom el considerava un brillant economista.

És un fet, però sovint passa que «oblides» allò que sabies quan entres a la palestra política i ocupes el càrrec de ministre o de primer ministre!

— L'economia com a ciència ha rebut prou atacs els darrers anys com a excessivament teòrica, arbitrària, fins i tot «totalitària». És també pública la sensació que els indicadors econòmics i els guanys «compten» avui molt més que les persones i les seves necessitats. El vostre punt de vista?

Heus ací dos aforismes que no comparteixo; per ser exacte crec que estan equivocats. Les circumstàncies econòmiques canvien, reben influències de l'entorn i crec que avui són molt diferents en comparació amb el que eren fa deu anys, és a dir, abans de la crisi. Pel que fa als indicadors, sempre ens calen alguns mitjans per a comprendre què succeeix al voltant nostre i són precisament un d'aquests mitjans. Depèn, en conseqüència, de com s'utilitzen i quina altra cosa pren en consideració.

— De més jove, vau ser campió de Grècia de decatló (1978). Practiqueu encara aquest esport?

Els darrers temps travesso un període de peresa... Tanmateix, si hi ha quelcom que mai no m'ha faltat en la vida, ha estat de bon segur l'esport! És, d'altra banda, el millor que hom pot fer per a conservar bona forma física i mental.

On va el grec del segle XXI?

Lambriní Kuzeli

(Traducció: Rubén J. Montañés)

«Πού πάνε τα ελληνικά του 21ου αιώνα;», *To Βήμα* (setembre 2019). *Αέρηδες – Torre dels Vents* ofereix pel seu interès la traducció d'aquestes reflexions sobre l'estat de la llengua grega en l'actualitat i sobre les seves perspectives de futur. La versió original es troba a <https://www.tovima.gr/2019/09/23/books-ideas/pou-pane-ta-ellinika-tou-21ou-aiona/>.



Fotografia i resum biogràfic: blod.gr

Lambriní Kuzeli va estudiar Filologia Neogrega, Literatura Comparada i Teoria de la Literatura. Fou coordinadora d'edició de l'enciclopèdia literària *Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας. Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι* (Diccionari de literatura neogrega. Persones, obres, corrents, termes, Patakis, 2007). Fa crítica de llibres al diari *To Vima*, on també publica articles sobre temes de política del llibre i de les biblioteques, premis, institucions literàries i tendències en el llibre grec. També ha estat curadora d'edicions de *To Vima* i homenatges literaris extraordinaris.

Pot la llengua grega respondre a les necessitats de la vida d'avui? Lingüistes i traductors van prendre postura les propassades setmanes a la pregunta que va plantejar *To Vima*.

Pot la llengua grega respondre als nous conceptes, als nous objectes, a les noves realitats del s. XXI —i sobretot, amb la immediatesa i la velocitat que requereix la necessitat de comunicació en un món globalitzat? Va ser la pregunta que vam plantejar a traductors i traductores amb experiència de les tres grans llengües europees —Margarita Zakhariadu (anglès), Rita Kolaïti (francès), Kostas Kosmàs (alemany)— i a quatre professors de lingüística amb experiència en l'edició de diccionaris i en la compilació de corpus de texts— Dionissis Gutsos (Corpus de Texts Grecs), Geórgios Bambiniotis (diccionaris del Centre de Lexicologia), Iorgos Papanastassiou (diccionari de la Fundació Triandafil·lidis), Khristóforos Kharalambakis (Diccionari d'Ús de l'Acadèmia d'Atenes). Des de diumenge 4 d'agost i fins al passat diumenge 15 de setembre, passant-se el testimoni de l'un a l'altre, ens han donat una imatge calidoscòpica dels paràmetres de la pregunta en una conversa que queda oberta.

En conclusió, tots han estat d'acord que neologismes i mots que prenem en préstec d'altres llengües, juntament amb objectes i conceptes d'origen forani, constitueixen riquesa i mostra de força de la llengua grega i la mantenen viva, i n'han donat prou exemples de préstecs del passat tant en la llengua quotidiana com en la literària (Kharalambakis,

Kolaïti). Va haver-hi moments que la conversa lliscava cap a temes i pors coneguts i vells, però vam tenir la confirmació que no hi ha perill d'alteració radical de la llengua per l'ús de mots estrangers (Kharalambakis), ni perill de desaparició de la llengua grega del mapa lingüístic mundial (Papanastassiou).

Homogenització i internacionalització

Sembla, tanmateix, esvanir-se d'una banda una tendència d'«homogenització» del parlar neogrec, ja que els parlants dels dialectes neogrecs disminueixen de manera continuada any rere any (Papanastassiou). Alhora, s'ha detectat una tendència d'«internacionalització» de les llengües, no sols en el parlar de la comunicació quotidiana sinó també en el discurs literari (Kolaïti), perquè en prou circumstàncies els objectes, costums i mots de procedència forània, sobre tot de procedència americana, es revelen molt resistents, no sols a la llengua grega, sinó també a altres. Aquest fet no manca de relació amb l'hegemonia econòmica, política i cultural dels Estats Units. Si en un temps els grecs (antics) van tenir una posició anàloga, amb la llengua grega imposant-se al món occidental d'aleshores —i per això els anglo-saxons, quan més tard cercaven paraula per a expressar un nou concepte, deien «The Greeks must have a word for it»—, ara s'imposen els americans i la seva llengua.

Difícilment es pot estar en desacord amb la perspectiva que «és rica la llengua que respon duradorament, immediatament i amb el màxim de matisos possibles a tots els estímuls de la vida, materials i espirituals, que produeix cultura i alhora la tradueix, que té la flexibilitat per a formar amb economia imatges o conceptes complexos» i que els mots anglesos «molt sovint monosíl·labs, constitueixen materials estructurals excepcionalment útils», vegeu per exemple «car» enfront del pentasíl·lab *avtokínito* [automòbil] o «man» enfront del trisíl·lab *ànthropos* [home] (Zakhariadu). Què en fem, doncs, dels nous descobriments, objectes i situacions, que neixen en algun lloc lluny de Grècia i ens arriben amb la mediació d'altres llengües?

Una perspectiva era que no sempre és indispensable donar-los un nom, «lexicalitzar-los», perquè hi ha en la llengua «preferències estructurals que imposen les nostres tries lèxiques» —per exemple en la llengua grega no estem obligats a declarar si els *dàkhtila* [dits] són de les mans o dels peus, mentre que en anglès hem de triar entre *fingers* i *toes*. Així, d'alguna manera «es conforma un caràcter general de la llengua cap a significats que depenen més del context que no cap a aquells que són majoritàriament independents d'aquest (Gutsos). Pel que fa als mots d'origen estranger, s'ha proposat (Bambiniotis) que parlem grec, tant com puguem i on puguem. De fet, l'expressió *ikonikí pragmatikótita* [realitat virtual] ja s'ha imposat al mot *virtual*, però es diria que és dubtós que *foritó éngrafo* [lit. «document escrit portàtil»] substituirà *pdf*, *vrakhimínima* [lit. «missatge breu»] *twit* i *entopistís* o *anevretís théseos* [localitzador o ubicador de posició] *GPS*, com *simpagís psifiakós diskos* [disc compacte digital] no va poder desallotjar *CD* i *tileomiotípiá* [«telehomeoimpressió»] va dominar *fax* només als impressos de la burocràcia estatal.

Noves realitats teòriques i socials, com ara la del sexe/gènere biològic, social i fluid, imposen un discurs «diferenciat», diversificat, pluralista que les expressi, un discurs que altres llengües i altres països ja han adoptat fins i tot a l'administració pública, i se'ns ha donat l'exemple d'Alemanya (Kosmàs).

El paper determinant de la tecnologia

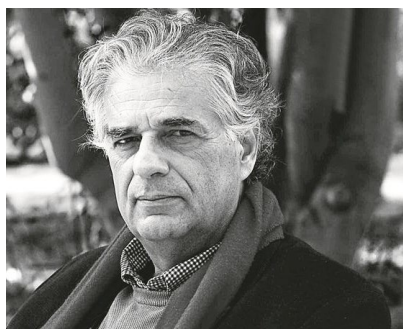
Les noves tecnologies, que al món anglòfon, creativament, s'anomenen *disruptive technologies* (destructives, discordants, transformadores, trieu-ne l'accepció que preferiu), influencien també el terreny de la llengua i sembla que les xarxes socials i els mitjans alternatius d'informació determinen les tendències dominants a la llengua (Gutsos). Tampoc no han mancat, certament, les propostes d'intervenció de factors tradicionals. Així, per als neologismes que cal idear sovint, s'ha proposat que l'Acadèmia d'Atenes intervingui «tant per a la concentració dels recursos i eines lingüístics indispensables (com ara corpus de texts) com amb propostes per a conceptes de significat important que s'espera que predominin al debat públic» (Gutsos) i amb la «creació de neologismes ben formats lingüísticament, de manera que siguin comprensibles tant com sigui possible, els quals impulsar tot seguit en col·laboració amb els organismes públics (administració, educació, mitjans d'informació etc)» (Bambiniotis). Aquí, tanmateix, té interès veure com escomet a nivell editorial la lexicografia aquesta plèthora de nous mots. «En la forma impresa d'un diccionari que s'elaborés ara potser dubtaríem a incloure mots immediatament relacionats amb costums dietètico-culinaris i de vestuari —com bé està que no s'hi assentessin en els diccionaris més vells mots com ara *Kommandantur*, *avrianismós* [«política editorial demagògica del diari *Avriani*»], *thatcherismós*, la presència de les quals a la llengua grega es revelà, per diversos motius en cada cas, circumstancial» (Papanastassiou). De fet, un diccionari imprès no pot respondre a la tempestuosa aparició de nous mots en la nostra època. Més aviat ha arribat l'hora de començar a pensar en eines digitals, bases de dades, diccionaris electrònics, que registrin aquesta riquesa lingüística, ni que sigui circumstancial, per tal de posar-la a disposició dels sociolingüistes, que discerniran com la nostra llengua reflecteix la nostra societat, quines són les seves forces, les seves febleses, les seves particularitats.

Una altra vida per a les dones del mite grec

Anastassis Vistonitis

(Traducció: Margalida Garí Barceló)

«Μια άλλη ζωή για τις γυναίκες του ελληνικού μύθου», *To Βήμα* (setembre 2018). *Αέρηδες – Torre dels Vents* ofereix pel seu interès la traducció d'aquest article sobre l'actualització de les figures femenines del mite grec, fenomen que d'altra banda no és nou. La versió original es troba a <https://www.tovima.gr/2018/09/07/books-ideas/mia-alli-zwi-gia-tis-gynaikes-toy-ellinikoy-mythoy/>.



Fotografia: tovimagr

Anastassis Vistonitis (Komotini, 1952), pseudònim d'Anastassis Papadópuhos, va estudiar Ciències Polítiques i Econòmiques a la Universitat Pàndio d'Atenes. Va treballar en diverses editorials de Tessalònica i Atenes. En 1983 va marxar a Nova York, on durant cinc anys fou redactor i redactor en cap del diari greco-americà *Proini*. A Grècia ha publicat els seus articles als diaris *Kathimerini*, *Avgi* i *To Vima*, i a la revista *Nea Poria*, a més de col·laborar amb moltes altres publicacions a Grècia i a l'estranger. En 1996 fou editor general del *Dossier de candidatura* amb què Atenes va obtenir els Jocs Olímpics de 2004. Ha ocupat diversos càrrecs directius a la Societat d'Escriptors, tant grega com europea.

No és inaudit el fenomen. Els poemes homèrics, la mitologia i la tragèdia han tingut des de sempre —és a dir, per a totes les generacions— un gran encant i han nodrit de diverses maneres la literatura, especialment la prosa. En els dos darrers anys, sobretot en el món anglosaxó, s'observa una tendència característica de retorn a les constants dramaturgiques del món grec antic. I com s'explica això? El to, sigui com sigui, el marquen les escriptores més recents, sense que això signifiqui que hi manquen homes. El que segueix és revelador i, per descomptat, no pas exhaustiu en el camp que pot anomenar-se, còmodament, «Antiguitat i feminisme».

Tots recordem la particular escena de la *Iliada*, quan Príam, abatut, implora a Aquil·les que li doni el cadàver d'Hèctor per enterrar-lo amb els honors corresponents. «Faig el que cap home no ha fet mai abans, beso les mans de l'home que ha matat el meu fill», diu, en poques paraules, el vell rei de Troia. «I jo faig allò que incomptables dones han estat obligades a fer abans que jo, m'obro de cames a l'home que ha mort el meu marit i els meus germans». Aquestes són les paraules de queixa de Briseida, la jove princesa de Lirnessos, la qual l'havia presa Aquil·les, si ho recordeu, com a botí de guerra per al seu lliat. Així i tot, encara que les cerqueu, aquestes paraules, no les trobareu a l'original de la *Iliada*. Per què? Perquè ella mateixa no és especialment xerradora al poema homèric o, per plantejar-ho d'una altra manera, no hi va haver ningú que li preguntés la seva opinió sobre

aquestes coses tan esfereïdores que es portaven a terme aleshores, les quals, per cert, l'afectaven prou...

Una *Iliada* feminista?

Fins que Pat Barker va decidir d'escriure una «*Iliada* feminista» (aquesta caracterització, potser exagerada, pertany a Emily Wilson, la primera dona que va traduir l'*Odissea* a l'anglès), de donar veu a Briseida i de fer-la protagonista de la nova novel·la, la qual ha sortit al mercat fa pocs dies amb l'esplèndidament característic títol *El silenci de les noies* (*The Silence of the Girls*).

L'escriptora anglesa de 75 anys —el 1995 va ser premiada amb el premi Booker pel llibre *Camí dels fantasmes*, el darrer tom de la famosa trilogia sobre la 1a guerra mundial— narra la caiguda de Troia i es concentra en el destí de les dones que són presoneres en els campaments dels aqueus, víctimes dels seus apetits sexuals. A través del seu punt de vista, es recrea el conegut poema, amb una destresa irònica i un to modern. Ens hem preguntat mai què diria, posem per cas, Andròmaca sobre tot el que va arribar a patir? L'heroïna central, de totes maneres, és Briseida, perquè, segons Pat Marker, «representa la història més tràgica de la *Iliada*», ja que «literalment, un dia és reina, i l'altre esdevé esclava».

L'experta prosista, que coneix perfectament les experiències bèl·liques i ha seguit en la seva obra les peripècies psicològiques i interiors de les dones, ha afirmat que la *Iliada* va ser un llibre que li va canviar la vida. «Com ha escrit també Philip Roth a *La marca de l'home*, la literatura europea sencera comença aquí, amb dos homes totpoderosos, Aquil·les i Agamèmnon, que es barallen per una noieta que han segrestat durant les batalles. Ella mateixa no diu res. En conseqüència, si ets home, tot comença amb una disputa. Si ets dona, en canvi, tot comença amb un silenci» va subratllar Pat Barker en una entrevista recent. Quan va llegir per primer cop la *Iliada*, aquest silenci la va deixar atònita, li va provocar una impressió dolorosa aquesta eloqüència dels homes i, al mateix temps, l'absolut silenci de les dones que són l'objecte de la seva disputa. «Estic segura que fins i tot un noi benintencionat pot llegir el controvertit passatge però ni tan sols adonar-se'n d'aquest silenci. Els homes no escolten els silencis de les dones. Els herois, des de les figures mitològiques de l'Antiga Grècia fins als superherois de les pel·lícules actuals, ocupen massa lloc, difícilment es poden destriar dones entre ells».

Pat Barker no va escriure el llibre ni per substituir la *Iliada*, ni per dir que Homer era un «misogin» o Aquil·les un «carnisser». El va escriure per inculcar al poema la sensibilitat femenina que indubtablement manca i per demostrar que segueix tocant-nos d'una manera immediata, en una època en què l'actualitat de manera nefasta ens dona motius, des del mercat d'esclaves al Tercer Món o, últimament, l'ensangonada Síria, posem per cas, fins a les denúncies per maltractament sexual de les dones al món occidental.

La nena dolenta de l'*Odissea*

Madelina Miller, de 45 anys, tot i que pertany a una generació diferent de Pat Barker, té problemàtiques anàlogues. L'escriptora americana va entrar en el mapa literari l'any 2011 amb la seva primera novel·la, *Cançó d'Aquil·les*, que fou premiada amb Women's Prize for Fiction 2012. Es tracta, essencialment, d'una recreació de la *Iliada*, amb Pàtrocle com a narrador. L'abril passat, es va publicar el seu segon llibre amb el títol de *Circe*.

Si Penèlope és la nena bona de l'*Odissea*, Circe és, amb tota seguretat, la nena dolenta. El que intenta Miller –indubtablement, una narradora talentosa, que té entre els seus actius els estudis clàssics i coneix bé el rerefons de l'antiguitat grega i romana– és penetrar en la psicologia d'una dona malentesa. Circe, per no allargar-nos, era una maga que vivia en una illa. Des del moment que va veure el càstig de Prometeu, va començar a compadir-se més dels mortals. A l'*Odissea*, com és ben sabut, transforma els companys de l'enginyós cabdill en porcs. Per Homer no en sabem mai el motiu o els motius. Però per què fa això Circe? Per dolentia? Per set de venjança? O, potser, encara intenta trobar l'equilibri ideal entre la confiança que pot mostrar cap als altres i la necessitat de protegir-se a ella mateixa?

El poema d'una dona

De la posterior mala fama, tanmateix, senyala Miller, no en té la culpa Homer. D'altra banda, però, ens hi posem com ens hi posem, no sentim Circe. L'escriptora no només s'ha esforçat a trobar la veu de l'heroïna bàsica de la seva novel·la sinó també el to adequat. «Els déus a la mitologia grega són criatures terribles: egoistes, totalment entregats als seus propis desitjos i completament incapaços d'interessar-se pels altres. Circe, emperò, té, des d'un principi, la intenció d'ajudar els altres. M'interessava saber com és intentar esdevenir una bona persona en el moment en què no tens cap prototip així. Com elabores una percepció ètica sobre el món quan provens d'un entorn immoral? Circe prova de treure'n l'entrellat, de tot això. Ella mateixa és una personalitat fascinant, prudent i intel·ligent, la qual, però, només té importància en tant que serveix la història d'Odisseu» apunta Miller en una entrevista. Ella, als antípodes d'això, volia escriure «una història èpica sobre la vida d'una dona», que «és la primera maga de literatura occidental» i «encarna la intranquil·litat que provoca la força femenina». I si algú li pregunta sobre el tipus de literatura que fa, respondrà, burleta, “realisme mitològic».

Sortida de «l'injust anonim»

El maig de 2017, Natalie Haynes, nascuda l'any 1974 a Birmingham, va publicar la novel·la *The Children of Jokasta (Els fills de Iocasta)*. El llibre es basa en dues antigues tragèdies de Sòfocles, *Èdip Rei* i *Antígona*. Hi apareixen, en primer pla, Iocasta i Ismene, és a dir, una mare i la seva filla més jove. L'objectiu de l'escriptora, com explica a l'epíleg, és rescatar aquestes dues heroïnes secundàries de l'«injust anonim». Explica, doncs, les dues històries paral·leles en capítols alterns, estructurant l'argument amb les eines de l'agonia.

Per una banda, tenim Iocasta, de quinze anys, que envien a casar-se amb Laios, el rei, d'edat avançada, de Tebes. D'altra banda, tenim Ismene, de quinze anys, la qual s'adona, de sobte, que al palau, un lloc que considerava la seva llar segura, algú intenta matar-la.

A la novel·la de Haynes, no són els déus els que provoquen el dolor i els patiments, com passa en les tragèdies antigues, sinó la indefugible incertesa i l'ambigüitat de la condició humana, el dubte i, a vegades, el pànic que aclapara l'existència dels mortals. El nucli tràgic d'aquest argument complex, segons Haynes, se situa més aviat en la manera que viu la maternitat Iocasta, que va patir la pèrdua des de molt aviat a la vida i que, al final, havent estat enganyada completament pels déus, se suïcida.

L'agost de 2017, Kamila Shamsie, de 44 anys, que va néixer i créixer a Karachi, Pakistan, però escriu en anglès i viu permanentment a Londres, va publicar la novel·la *Home Fire*, inspirada en Antígona. Amb aquest llibre (que es publicarà a l'editorial Psikhogiós amb el títol grec *Foc amagat*) va guanyar el Women's Prize for Fiction 2018. La seva Antígona es diu Aneeka. El seu germà bessó, Parvaiz, quan descobreix que el seu pare jihadista va morir mentre el transportaven a Guantánamo, se'n va a treballar al braç informatiu de l'Estat Islàmic en algun lloc de l'Orient Mitjà. La seva germana gran, Isma (Ismene), ho descobreix tot a les autoritats policials. Aneeka l'acusa de traïció. Entremig de tot això, apareix Eamonn, el fill d'un polític totpoderós, personatge de qui les dues noies trobaran l'oportunitat d'enamorar-se i també la manera de salvar el seu germà, la repatriació del qual es torna cada cop més complicada. «La idea de la novel·la em va venir quan un director de teatre em va proposar de llegir *Antígona* i de pensar la possibilitat de tornar escriure l'obra antiga, inscrivint-la en el marc actual», va explicar Shamsie en una entrevista. El resultat? Una Antígona musulmana situada en l'actual i multicultural Gran Bretanya. Va voler enllaçar la tragèdia de Sòfocles amb l'actualitat, les històries dels joves britànics musulmans i la difícil relació que tenen amb l'Estat britànic.



VII. TRADUCCIONS LITERÀRIES

Z'. ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

Dioníssios Solomós (1798-1857)

Record

Traducció: Oriol Febrer

Que s'aturi de la cítara
tot d'una la dolça corda:
al pobre cor turmentat
la joventut em recorda!

La joventut que ens passà
tan de pressa del redol
sense ni tan sols deixar-nos
un pensament de consol.

Sols deixà, la traïdora!,
un pensament tribulat
que insistentment em repinta
la imminència del fat!

Vet aquí el meu ull que pugna
per tornar a veure l'albada;
la boca per contenir
la seva última alenada.

Dimítrios Vikelas (1835-1908)

El pare Nàrkissos Traducció i notes: Antoni Góngora

Com és sabut, Dimítrios Vikelas (1835-1908) ocupa un lloc destacat en la història de la prosa neogrega gràcies a la novel·la *Lukís Laras*, coneguda a casa nostra per la traducció d'en Rubió i Lluch (1881).

La traducció que presentem, *El pare Nàrkissos* (1886), és una de les deu narracions que va escriure Vikelas, i és considerada entre les més reeixides juntament amb *La germana lletja* i *Fílipos Marthas*, relats que, *deo volente*, aviat veuran la llum.

Per a la traducció he seguit l'edició de 1897, la segona (la primera és de 1887), que és la darrera que es va fer en vida de l'autor.

I

—Esposa —va dir el pare Nàrkissos, en haver acabat de dinar i haver-se senyat—, esposa meva, em ve una son ben dolça. Amb el teu permís faré una becaïna.

—Ben bé que faràs, espòs meu. Et mereixes reposar després de tanta fatiga avui. I, a més, ningú no et vindrà a molestar amb aquesta calda.

I la dona del sacerdot va començar a dur els pocs plats i els dos coberts de la taula a la pica per tal de rentar-los abans de col·locar-los a la post que sobresortia de la paret, entre la pica i la llar. Perquè aquella habitació era alhora cuina, menjador i sala d'estar. La taula on havien fet un àpat frugal, quatre cadires de fusta i un sofà de palla eren els únics mobles que hi havia. El sofà era davant la llar. Damunt, a la paret, dins un marc negre de fusta (sense vidre, però), penjava una litografia, groga pel pas del temps, que representava l'arribada del rei Otó¹ a Nàuplia. Enfront de l'entrada, a la part dreta de la paret hi havia la porta del dormitori i, a la part esquerra, la porta del jardí. Entre totes dues portes hi havia un gran bagul de color verd i, a sobre, una catifa petita plegada dues vegades. Damunt el bagul, decorava la paret una altra litografia, aquesta sense marc, clavada a la paret amb quatre claus petits, que representava, de manera no gaire artística, la façana de l'església de la Mare de Déu de l'Anunciació a l'illa de Tinos, record, evidentment, d'un pelegrinatge en aquell centre de devoció realitzat pel pietós senyor de la casa.

Davant el bagul hi havia la porta de la casa i, a cada costat d'aquesta, dues finestres amb els batents tancats. La porta es dividia horitzontalment en dues fulles, la inferior tancada, oberta cap al carreró estret la de dalt, a través de la qual entrava a l'habitació la llum profusa del sol de migdia.

¹ Otó I, fill de Lluís I de Baviera, rei de Grècia entre 1832 i 1862.

El pare Nàrkissos es va aixecar i va entrar al dormitori, en va sortir amb el seu coixí, el va posar al sofà, va tancar la fulla superior de la porta per fer l'habitació més obscura i més fresca, i es va estirar al sofà. Però pocs minuts després es va tornar a aixecar, va agafar la catifa de damunt el bagul, la va desplegar, la va estendre amb cura sobre el sofà i s'hi va ajeure més còmodament que abans, mentre la dona continuava en silenci la feina a la pica.

Realment el pare Nàrkissos s'havia guanyat el dret a descansar el migdia d'aquell diumenge. Des de la matinada que anava en dansa. Com que no hi havia cap altre sacerdot, ni diaca, ni tan sols un lector, ell havia cantat, segons el costum, les matines i havia celebrat la missa a l'única església del seu petit poble. Després de la missa va anar a peu fins a una part allunyada de l'illa, amb el jutge de pau i testimonis, per tal de verificar els límits d'un terreny, una part del qual era reclamada per un veí. I en va tornar satisfet, perquè es va reconèixer la justícia del seu punt de vista, però el camí era llarg i la calor excessiva. Ja havia passat l'hora en què solien dinar quan havia tornat a casa, on la seva dona l'esperava, patint perquè no es passés el menjar. Però el capellà afamat el va trobar exquisit i hi va fer honor fins a la sacietat per a grandíssima satisfacció de la seva esposa. Potser això també va contribuir a afeixugar-li les parpelles.

La calor del migdia, agradablement moderada per la foscor de l'habitació, el silenci absolut, només interromput per la música monòtona de les cigales i, dins la casa, pels moviments lleugers de la dona, que col·locava els plats al seu lloc, el cansament del capellà associat, la catifa suau sobre el sofà, tot convidava a dormir.

Amb les parpelles mig closes el sacerdot seguia la feina de l'esposa i la barba rossa amb prou feines li amagava un somriure de joia indescriptible. Pensava en el fet que en pocs mesos s'hauria d'afegir un bressol als mobles del dormitori. Tot just el dia anterior havia conegut l'alegre secret. La dona l'hi va revelar a la nit, a les fosques, perquè no gosava dir-ho a la llum del dia.

I, mentre tenia els ulls somnolents tendrament posats en la seva jove dona, desfilaven per la seva imaginació diferents escenes de la vida passada, que anaven adquirint progressivament forma de somni i s'anaven acoblant, en una evolució ràpida i boirosa, a la deliciosa sensació de la felicitat present.

II

Fa només tres mesos el pare Nàrkissos va gaudir del doble honor de convertir-se en sacerdot i marit. Des de la infantesa que duia l'hàbit, destinat a l'Església ja abans de néixer. Des de temps immemorials els primogènits de la família materna es feien capellans per tal d'atendre la petita església privada de la Presentació, que era la joia, l'orgull i el lloc de pelegrinatge de l'illa. El predecessor d'en Nàrkissos, i oncle seu, no havia tingut fills, cosa excepcional. Per això, quan va casar la seva germana petita, i única, es va posar la condició explícita que el primer fill seria sacerdot i el seu hereu.

L'alegria de la família quan va néixer un mascle va superar la joia que s'acostuma a manifestar en aquestes circumstàncies, alegria que, per contrast, implica una subestimació injustificable del valor de les nenes. El petit Nàrkissos va ser alletat amb tot el respecte que es deu a un futur sacerdot, rosaris i creus eren les seves joguines, i, quan va començar a parlar, les primeres paraules que va aprendre, després de les universals *papà* i *mamá*, van ser les del *Kyrie eléison*. Tan bon punt va poder caminar amb seguretat, va rebre el privilegi de sostenir el ciri davant el seu oncle mentre oficiava. Aquest va ensenyar l'alfabet al petit nebot amb les lletres vermelles del llibre de les hores i, més tard, li va ensenyar a llegir amb el llibre dels vuit modes. Però tot això no podia reprimir les ganes de jugar del petit religiós, ni l'alliberava d'un altre tipus d'imposició de mans, quan tornava de grimpar per les roques amb l'hàbit estripat, o a causa de disputes massa vives amb els nens de la seva edat.

Quan va fer els dotze anys, el petit religiós va ser enviat fora per evitar que una familiaritat excessiva disminuís el respecte dels feligresos pel seu candidat a pastor. Un oncle vell de sa mare, que havia estat bisbe de Salmathunt, s'havia retirat a l'illa d'Andros, després de renunciar a la dignitat episcopal, quan ja havia reunit el suficient per viure còmodament la resta de la seva vida. És a ell que va ser enviat en Nàrkissos. El bisbe el va rebre de molt bon grat i li va concedir la plaça i el títol de lector. Per merèixer aquest primer pas en la carrera sacerdotal, en Nàrkissos no es limità a continuar les classes a l'escola d'Andros, sinó que va rebre les del vicari d'honor de l'exbisbe de Salmathunt, que el va preparar especialment en els assumptes eclesiàstics.

Dins aquest ambient propici el jove es preparava per a la seva carrera. Passats uns anys el lector havia de ser ordenat diaca, quan va arribar a Andros la notícia de la mort de l'oncle i els seus conciudadans el convidaven a agafar el sagrat relleu. Encara era jove per assumir les funcions sacerdotals, però no convenia que el privilegi familiar caigués en mans estranyes. L'exbisbe de Salmathunt, encara que li sabia greu la pèrdua del lector i futur diaca seu, el va enviar amb la seva benedicció a l'illa natal per tal que trobés una esposa abans d'ordenar-lo.

Això de cap manera no va desagradar a en Nàrkissos ni li va resultar un problema, perquè ja l'havia elegida feia molt de temps. Gairebé des que eren infants considerava n'Aretula la seva futura esposa. Els pares de tots dos nens, ja de petits, van consentir en la unió, mig en broma mig de debò, però el menut Nàrkissos s'ho va prendre seriosament des de bon començament i, quan va partir cap a Andros, va intercanviar amb la seva petita companya de jocs promeses de fidelitat recíproca.

Després de vuit anys d'absència va trobar n'Aretula convertida en una jove elegant i bella, però el cap ros d'en Nàrkissos sota el barret negre de lector no era inferior en bellesa. El bisbe, que havia acompanyat el nuvi, el va ordenar diaca i després prevere, i va tornar a Andros.

III

Ja feia tres mesos que en Nàrkissos era sacerdot, i tot anava a cor què vols, cor què desitges. Els vilatans mostraven al rector un respecte superior al que li corresponia per edat, la dona preparava l'hereu, els camps presagiaven una bona collita, els ingressos de l'església no havien minvat. Què més podia desitjar? Però, tot i així, la seva felicitat no era completa. Una inquietud gran i constant l'enfosquia. El capellà consola els moribunds i dona sepultura als difunts. Els difunts! Aquests era el pensament que el turmentava, el núvol l'ombra del qual entenebria l'horitzó, altrament lluminós, de la seva vida.

La por de la mort s'havia apoderat d'ell des que l'havien dut, petit encara, a besar les fredes parpelles tancades de son pare mort. Certament, d'aleshores ençà, havia assistit a molts enterraments. Vivint sempre entre capellans, criat, per dir-ho així, dins l'església, com no havia de seguir i prendre part en funerals? Però sempre se les componia per evitar la vista del difunt. Clavant els ulls al ciri o al psalteri que duia, amagat, tant com podia, darrere els companys més alts, mai no alçava la mirada cap a la càrrega inert del taüt, mai no havia obeït la invitació, colpidora per als sobrevivents, de donar el darrer petó a la carn, que l'ànima ja havia abandonat.

Però, una vegada convertit en sacerdot, com podria evitar el contacte amb la descomposició? Sentia que seria impossible familiaritzar-se amb aquell espectacle espantós. Va confessar les seves pors al bisbe, li va confiar els seus escrúpols, li va revelar la seva feblesa, però el vell el va amonestar, el va reprendre, el va encoratjar, li va assegurar que ell, com tants altres, també s'acostumaria a l'horror de la mort, li va aixecar la moral fent-li entendre la grandesa de la missió del capellà vora el llit del moribund i el clot del mort. En Nàrkissos es va deixar convèncer. Es va deixar convèncer, però la por hi era. Durant tres mesos, cada vegada que algú anava a visitar-lo, tremolava de por que vingués amb l'anunci d'una mort. Fins aleshores havia pogut evitar aquella terrible prova, però pensava que no era possible que s'allargués gaire més la no aparició de la mort a l'illa. I ara, mentre el son se li apoderava de les parpelles, entre les imatges agradables que planaven com ombres de somnis davant seu, s'hi barrejaven escenes de la confessió d'un moribund.

Però totes aquelles imatges s'anaven esvaint gradualment fins a desaparèixer, les parpelles mig closes es van tancar completament, la mà va caure feixuga damunt la catifa, la galta es va enfonsar al coixí, i, dins l'habitació tranquil·la i fresca, hi va ressonar forta i regular la respiració sana del capellà adormit.

Entretant l'esposa havia enllestit les feines i, caminant sobre la punta dels peus per no pertorbar el son del marit, va entrar al dormitori i en va sortir poc després amb un petit paquet. Va seure a l'escambell que hi havia vora la llar apagada, va obrir el paquet i en va estendre sobre els genolls, l'un rere l'altre, el contingut. Era roba d'infant que li havien deixat per servir de model per a la feina a la qual tenia la intenció de dedicar-se tot seguit. I la dona la mirava amb amor, tot examinant-la amb un deteniment que amagava un sentit

diferent al del simple interès per la feina. I interrompia l'examen de la roba per dirigir la mirada al marit que dormia tranquil·lament i se'l mirava somiejant.

IV

Un renou de passos feixucs que s'acostaven a la casa va interrompre sobtadament el silenci de l'exterior. Els passos es van aturar davant la porta i el batent superior, cedint a la pressió d'una mà que l'empenyia des de fora, va grinyolar lleument i va quedar mig obert. La llum va penetrar profusament dins l'habitació, la respiració del capellà va canviar de ritme, però no va deixar de ressonar, i la seva esposa, girant el cap al batent obert, es va posar el dit als llavis per imposar silenci a la persona que havia obert.

Dins del quadrat lluminós format per l'obertura de la part superior de la porta, apareixia el pit i el cap d'un ancià del poble. El vell fes que duia era cenyit per un mocador de cotó, les puntes blanques del qual li penjaven darrere per protegir-li el coll arrugat. Sota el fes brillaven uns ulls vius aombrats per unes espesses celles blanques. La suor li degotava de les temples. A la mà dreta sostenia un bastó recolzat a l'espatlla, i de l'extrem del bastó li penjava sobre l'esquena un cistell cobert amb fulles de verdures.

La dona del capellà es va aixecar i es va acostar a la porta en silenci.

—Bon dia, Thanassis— va xiuxiuejar—. El pare dorm.

—Ja ho veig —va respondre el vell, intentant sense èxit reduir a un xiuxiueig el to de la seva veu ronca—. Ja ho veig, però és necessari que desperti.

—Què passa? Per què el necessiteu?

—No el necessito jo, gràcies a Déu! És el leprós que el necessita.

—Déu misericordiós! El leprós! —va repetir la dona.

I a l'instant va pensar en les pors del marit —l'horror que hagués de començar a posar en pràctica les seves obligacions penoses amb un leprós—, i en la distància fins a l'altra punta de l'illa, on aquell pobre infeliç vivia una vida solitària, i en la calda d'aquell dia d'estiu.

—Em sembla que es troba a les acaballes —digué el pagès.

—Déu misericordiós! —repetí la dona, que no podia trobar altres paraules per expressar el seu neguit, mentre dirigia mirades inquietes cap al sofà.

El capellà ho sentia tot, però ho sentia com en un somni. L'obertura de la porta va interrompre el son, però els sentits es trobaven encara en un estat letàrgic i les idees s'amuntegaven confuses i sense ordre dins el seu cap. A través de les parpelles tancades va percebre la llum que havia penetrat dins la cambra, va sentir com la dona saludava el vell

Thanassis, va sentir que el leprós el demanava... Però la darrera frase del vell i el segon «Déu misericordiós!» el van despertar del tot.

Va aixecar el cap, va posar els peus a terra i, assegut al sofà, amb les dues mans recolzades sobre la catifa, amb la mirada fixa en la porta i els llavis mig oberts, va romandre immòbil i en silenci. Estava reflexionant? No, no estava reflexionant, sinó que amb la imaginació veia la cabana miserable sobre les roques, per damunt la mar, on feia molts anys, empès per una curiositat d'infant, es va atansar per veure què era un leprós. Imaginava l'infeliç habitant de la cabana, tal com el va veure llavors assegut a terra a l'ombra d'un cedre, mentre netejava herbes silvestres dins una olla de fang, tot girant el cap amb sorpresa cap al petit ensotanat. Recordava com, en veure aquell rostre abominable, una esgarrifança de terror es va apoderar d'ell i va fugir corrents fins als seus companys, que, menys agosarats, l'esperaven lluny de la cabana...

—Perdoneu-me, pare —va dir el vell Thanassis—. Us he despertat. Però el leprós agonitza i et demana, i és llarg el camí fins allà. Potser no arribareu a temps.

El pare Nàrkissos es va posar dret.

—Dona —va dir, i la veu li tremolava una mica—. El bonet i la sotana.

Ella va obeir sense dir res i li va dur del dormitori allò que havia demanat.

—No faràs tant de camí a peu —digué afectuosament.

—No, no —va dir el vell Thanassis—. Vaig a trobar una *bisti* i vinc de seguida a cercar-lo.

—Vindràs amb mi? —va preguntar el capellà.

—I tant!

El vell va partir de pressa a cercar una *bisti*, com anomenen els illencs les bèsties de càrrega.

—Mira —deia el capellà a la seva dona, mentre es rentava les mans i la cara a la pica—. Mira, el vell Thanassis ha vist el leprós i l'ha ajudat, ve a peu des d'allà i està disposat a tornar a fer el camí amb mi. Per què? Per amor al proïsme. I jo penso en l'horror d'assistir a l'agonia d'un cristià? Dubtaré quan es tracta del compliment del meu deure?

L'esposa escoltava aquelles paraules amb les quals intentava agafar coratge, però ella no gosava afegir-hi res per donar-li suport. Va oferir en silenci la tovallola al seu home i ell s'hi va eixugar, es va posar la sotana i el bonet, va besar l'esposa al front i va sortir amb les claus de l'església a les mans.

La casa del sacerdot es trobava, la darrera i aïllada, als peus d'un turó escarpat, els vessants del qual eren ocupats per la resta de construccions del poble, les unes damunt les

altres. Més o menys al mig es trobava la petita església de la Presentació, un vell edifici d'estil bizantí, amb una volta en forma de torre que s'alçava per damunt les cases humils que l'envoltaven. Des de la casa del capellà fins a l'església el carrer estret i empedrat pujava serpentejant, els raigs de sol queien verticalment i en aquella hora feien la pujada més penosa de l'habitual.

Les finestres de les cases a banda i banda eren tancades, però, de tant en tant, el batent superior d'una porta era obert i l'amo, o la seva dona, amb els braços recolzats sobre el batent inferior tancat semblaven esperar que passés el sacerdot. El vell Thanassis va escampar al seu pas la notícia que el leprós s'estava morint. I el capellà saludava els veïns. «Bon dia, senyor Iannis», «Que vagi bé, senyora Thànena», «La vostra benedicció, pare».

Evidentment tots tenien ganes de xerrar-hi més llargament, però el capellà frisava. Va arribar suat a l'església, va obrir la porta, va entrar dins el temple fresc, va agafar de l'altar el vas sagrat de la comunió i el breviari, amb un aire reverencial, els va embolicar en la seva estola i aquesta amb un tros de tela negra i va sortir.

Tot just havia tancat la porta de l'església, quan va sentir la veu del vell Thanassis que arriava la *bisti*. L'animal semblava poc disposat a fer una excursió enmig d'aquella calda. El capellà els va sortir a l'encontre, va acariciar l'animal, hi va muntar, després va dipositar amb seguretat el farcell dins la pitrera, i començà la marxa. El vell pagès el seguia a peu.

Ja hi havia més portes obertes i els vilatans pietosos, sabent el que duia el capellà a la pitrera, se senyaven quan passava. A la porta de casa seva esperava la dona, fent-se ombra als ulls amb la mà. Un somriure d'alegria va brillar al rostre del sacerdot. Va retenir l'ase davant la porta i va voler dir alguna cosa a la dona, però les paraules no li acudien als llavis. Ni ella tampoc no va dir res, però se'l mirava amb tendresa tot intentant somriure. El pare Nàrkissos va moure el cap en senyal de comiat, va picar el coll de l'ase amb la corda que servia de regnes i va continuar camí amb el vell. El somriure forçat de la dona es va esvaïr quan va veure que els dos homes eren prou lluny i es va eixugar una llàgrima dels ulls amb el polze.

V

El camí continuava la baixada entre els camps i les vinyes que hi havia al peu del poble, després tornava a pujar a través d'un oliverar espès fins al cim del turó de davant, on tres molins de vent esperaven un alè d'aire per moure les antenes lentes. A partir d'allà s'estenia una plana ampla que feia pendent i acabava en roques escarpades a l'extrem sud de l'illa. El camí era irregular i descurat, però el vell Thanassis i la seva *bisti* semblaven acostumats a les pedres, que augmentaven la dificultat del terreny. A cada costat marges de pedra seca, sense fang ni calç, separaven les vinyes. A mesura que el camí s'allunyava, camps ja segats succeïen les vinyes. Més enllà de l'extensió conreada, a l'esquerra la plana pujava tot formant una sèrie de turons coberts de matolls, a la dreta s'inclinava

gradualment cap a la costa, i des d'allà la mar blava de l'Egeu s'estenia immensa, esquitxada per les muntanyes distants de les altres illes.

Certament l'espectacle era bell, però el capellà no el veia. Tenia la ment en un altre lloc. Les pors que el sentit del deure i l'exemple del vell Thanassis havien reprimit en un principi, tornaven de nou al seu ànim. Els preparatius abans de la partida, la presència dels vilatans a les portes de les cases, veure la seva dona, havien refermat sens dubte el seu cor vacil·lant. Però llavors, en la solitud del camp, enmig del silenci que semblava intensificar el soroll doble de les ferradures de l'animal i dels passos del vell camperol, mentre el sol li cremava les espatlles, imatges horroroses se succeïen una altra vegada davant els seus ulls abstrats. Maldava per vèncer la imaginació amb la reflexió, però la reflexió no li servia de res. Tenia por, el pobre tenia por!

No havia parlat encara, però tampoc el company de viatge no havia interromput el silenci. Quan es camina sota el sol, sobre un terreny difícil i, a més a més, seguint el pas d'un animal vigorós, normalment no es considera una ocasió propícia per a la conversa, encara que no es tingui l'edat del vell Thanassis. Finalment, el capellà va despertar d'aquell somieig tètric. Va sentir rere seu el panteix del vell i, tirant de la corda cap al pit, va detenir l'ase. El pagès va apressar el pas i es va posar al seu costat.

—Què us passa, pare? Per què us atureu?

—Baixaré perquè hi pugis tu i, quan estigui cansat, canviem.

—I ara! Què dieu? Que sigui jo mentre camineu vós!

—Estàs cansat, home.

—Jo cansat? Encara m'aguanten els ossos, no us preocupeu! On s'és vist que el capellà camini amb els sagraments i que el traginer amb la *bisti* vagi davant! Au, endavant!

L'assumpte no admetia més discussió. L'ase, cedint a la pressió moral de la veu del vell i a la confirmació amb un cop de puny de l'*endavant* que s'havia sentit, va reprendre la marxa amb un pas viu. Però el capellà en va refrenar l'impuls per tal que el vell, a peu, pogués seguir-los amb més comoditat i poder continuar-hi la conversa.

—Encara serà viu quan arribem? Què trobes?

—Què voleu que us digui? L'home és a les acaballes.

—Com estava quan el vas deixar?

—Com voleu que estigués? Com un persona que agonitza.

Era això el que volia saber, com està una persona quan agonitza, però la resposta del pagès no li va aclarir els dubtes. Desitjava escoltar una descripció de la visió que temia abans de

veure-la. Tenia l'esperança que una descripció anticipada el familiaritzaria amb allò que des de petit imaginava amb terror. I lluitaven dins el seu cor el sentiment humil de la por i el noble sentit del deure. La indiferència amb què el vell parlava de l'agonia de la mort, el desig de tornar amb el leprós agonitzant, augmentaven la vergonya secreta del capellà per la seva falta de valor.

—Per què has vingut amb mi? —va preguntar després d'un moment de silenci—. Per acompanyar-me?

—També per això. Però no tant per això, com per fer-li costat en els seus darrers moments. Vós, pare, el combregueu i després partiu. Jo quedaré. Ha estat sol tota la vida, que almenys tingui un cristià devora seu a l'hora de la mort, el pobre!

—Realment ets un bon cristià, Thanassis. Que Déu et beneeixi! Però això és el meu deure i el compliré jo. Jo li tancaré els ulls.

I sentia un nus a gola d'emoció.

Van continuar la marxa en silenci. El camí ja no era flanquejat per marges, sinó que travessava mates de jonc i d'arboç descendint en direcció a la costa escarpada de l'illa. Poc després trencava cap a l'esquerra, al peu d'un turó pelat, i el capellà va veure de lluny un cedre solitari i, sota la seva ombra, les parets de la cabana del leprós.

Feia quinze anys que en Nàrkissos havia vist sota les branques d'aquell cedre l'infeliç solitari, que ja hi vivia des de molts anys abans. En aquell extrem de l'illa, sol, abandonat, lluny de tota companyia humana, havia passat la vida carregant amb el pes d'una desgràcia ancestral, sense cap culpa, vivint sense esperança, sense consol, sense objectiu. Orfe, desheretat, pobre, havia estat colpejat des de molt jove per l'horrible malaltia. Els seus paisans el van obligar a sotmetre's a l'aïllament i van assumir l'obligació de mantenir-lo. Certament la càrrega per a la comunitat de l'illa no era excessiva. El vell Thanassis, que tenia una mica de terra part d'ella la cabana del leprós, es va fer càrrec de transportar el subministrament setmanal de pa. Però no es va limitar a això la bondat del pagès caritatiu. Ajudava el pobre solitari a conrear el seu petit hort, li reparava les eines, li proporcionava llavors, li donava consells. Familiaritzat amb la malaltia repulsiva per la força del costum, quedava a parlar amb el malalt. I el leprós l'esperava comptant els dies i les hores fins a la visita següent. El vell Thanassis era l'únic vincle entre ell i la resta del món. Ningú més no se li acostava. Si algun pagès passava per allà, de vegades el saludava de lluny, potser deixava sobre una roca distant la seva almoïna, però ningú s'atrevia a mirar-lo i a parlar-hi de prop.

L'hort del leprós a l'entorn de la cabana era envoltat per una tanca de ginesta, arços i baladres. Davant de la mar la tanca s'interrompia i dues pedres grans, a tall de muntants, formaven l'entrada, però, de porta entre les pedres, no n'hi havia.

Quantes vegades assegut en aquelles pedres, davant la immensitat de la mar, mirava les ones que s'estavellaven amb fúria contra les roques, o les acariciava tranquil·lament sota els seus peus! Quantes vegades, veient des d'allà les ales blanques dels vaixells en la distància, sentia enveja dels mariners, que, plens de vigor i força, lluitaven contra els elements, voltant de port en port i enyorant la riba pàtria, on els esperaven éssers estimats, mentre que ell, fermat a aquella roca, abandonat a la seva desventura, esperava la mort!

VI

Allà, davant les dues pedres, va desmuntar el pare Nàrkissos. El vell Thanassis va lligar amb la corda les dues potes del davant de l'ase, per limitar-ne la llibertat de moviment, i va entrar al petit hort conreat, tot dirigint-se cap a la cabana. El capellà el seguia. El pagès va fer uns quants passos i es va girar.

—Seieu un poc aquí fora, a la pedra, pare. Vull veure primer què passa a dins amb aquest pobre desgraciat.

El capellà va obeir en silenci. Es va treure el farcell de la pitrera, el va desfer amb les mans una mica tremoloses, va posar l'estola amb el seu contingut sobre la pedra, hi va deixar també el bonet, i amb el cap descobert, els braços encreuats damunt el pit, esperava dret el vell. Està pàl·lid. Un desig involuntari, pecaminós, es va esquitllar de sobte dins el seu cor: «Oh! Si el vell tornava i li deia: Ja s'ha acabat!». Però va rebutjar aquest mal pensament amb una esgarrifança, va invocar l'ajuda del cel, es va senyar, va agafar el breviari de l'estola plegada i va començar a llegir les belles pregàries de l'ofici de difunts. Llegia, però tenia el cap en la cabana: «Per què triga tant el vell Thanassis?». Va voler acostar-se a la porta de la cabana, però es va aturar indecís a mig hort. Va voler preguntar al vell des d'allà, però no va trobar la força per aixecar la veu.

Finalment el vell va sortir de la cabana. El capellà el va mirar amb un esguard interrogatiu.

—Era en un estat d'ensopiment profund. M'ha costat despertar-lo. Gairebé no se li sent la veu. Els ulls, apagats, li han brillat quan ha sentit que éreu aquí. Veniu, pare, veniu a combregar-lo.

El sacerdot va tornar cap a l'entrada, es va posar l'estola, amb respecte reverencial va prendre entre les mans els sants sagraments i s'encaminà cap la cabana. Només la pal·lidesa delatava la seva pertorbació. El pas era ferm, les mans no li tremolaven com abans, ja no dubtava. La consciència de la seva missió sagrada va vèncer els darrers escrúpols de la covardia.

Quan va arribar a la porta, el vell, que el seguia de prop, li va fer un toc lleuger a la sotana. El capellà, amb un peu al llindar, s'aturà i girà el cap. La seva cabellera rossa lliure onejà sobre el clatell.

—Pare, no toqueu el mocador que li cobreix a la cara. Ell m'ha demanat que la hi tapés perquè no el vegeu.

—Molt bé —va dir el capellà en un to seriós—. No entris, si no et crido.

I va entrar a la cabana.

El vell Thanassis va seure en una de les pedres de l'entrada i va esperar. S'hi va estar assegut molta estona. Es demanava com era que el capellà ni apareixia ni se sentia. La curiositat l'impel·lia d'anar fins a la cabana, però no s'atrevia a desobeir l'ordre. Així, doncs, esperava mirant la mar blava arrissada pel vent que començava a bufar refrescant l'atmosfera. Els arbusts dels voltants exhalaven una olor vivificadora, les aloses, elevant-se cap a les altures amb un vol impetuós, omplien l'aire amb el seu cant, la natura sencera semblava alegre i feliç, mentre el leprós moria a la cabana.

De sobte el vell camperol va sentir passos suaus a prop d'ell. Es tombà sorprès i va veure la dona del capellà que venia cap a la cabana. Es va aixecar de seguida i li va sortir a l'encontre.

—Com se us ha acudit fer tant de camí a peu, senyora?

—Pensava que us trobaria a mig camí i a poc a poc he arribat fins aquí. On és el pare?

—Dins, amb el leprós.

—És viu o mort?

—Us enganyaria si us deia una cosa o l'altra.

—Per què no aneu a mirar?

—M'ho ha prohibit el pare.

La dona va callar un moment i després va tornar a dir amb una certa inquietud:

—Se us farà de nit aquí.

—No importa. Hi ha lluna. Però vós, per què heu vingut?

—Duia la sotana.

I li va mostrar, penjada del braç, curiosament plegada, la sotana bona del pare Nàrkissos.

—Per què l'heu duta? Perquè se'n posi una altra damunt si fa fred?

—Potser farà falta —digué la dona.

I dient això van arribar a l'entrada de l'hort.

—Seieu aquí, dona, a la pedra. Deveu estar cansada.

—No, no estic cansada. Hi entro, Thanassis?

—Que no s'enfadi el pare!

La dona va seure a la pedra. Girava el cap en direcció a la cabana a cada instant. La inquietud se li dibuixava a la cara. El vell se'n va compadir, o potser compartia la seva impaciència.

—No us capfiqueu —va dir—. M'hi acostaré a poc a poc a mirar.

Va avançar lentament cap a la cabana dreçant les orelles a cada pas. No sentia res. Quan va arribar a la porta, s'aturà. El capellà deia alguna cosa en veu baixa. Amb prou feines la podia distingir. Va ficar el cap dins la cabana. No es veia el cap del leprós. L'amagava l'esquena del sacerdot, que, agenollat a terra amb el cap inclinat cap al leprós, pregava. La tela blanca amb què el vell Thanassis havia cobert el rostre del malalt era per terra als seus peus.

El pagès es retirà tranquil·lament i tornà a l'entrada. La dona del sacerdot, immòbil a la pedra, tot seguint-ne els moviments amb els ulls, esperava que tornés.

—Què heu vist? —va demanar.

—Res.

En aquell moment el capellà va sortir de la cabana i va travessar l'hort amb passes lentes. No duia la sotana. A les mans elevades sostenia el breviari i el copó. Caminava amb el cap dret i immòbil, amb la mirada serena, mentre el vent li agitava la cabellera solta. Semblava una altra persona!

Es va acostar al vell i a la dona sense expressar cap sorpresa per la seva arribada. Cap dels dos no es va moure per sortir-li a l'encontre. Van esperar que arribés. No li van adreçar cap pregunta. Van esperar que parlés.

—Descansa en pau —digué el capellà.

El vell Thanassis i la dona es van senyar en silenci.

—Demà al matí vindrem a enterrar-lo —continuà.

La seva veu tenia un to greu que imposava. La dona no l'havia sentit mai parlar així. Mentre l'escoltava, les llàgrimes li acudien als ulls serenament. Sentia que aquella prova havia enfortit per sempre l'ànima del marit.

—Em quedo aquí aquesta nit? —demanà el vell Thanassis.

—Queda-t'hi. Vindré de bon matí.

I, mirant la dona, que li allargava la sotana,

—Has fet bé de dur-me-la —va dir—. He tapat el difunt amb l'altra.

I caminant l'un al costat de l'altre el capellà i la seva dona van tornar a casa.

Ànguelos Sikelianós (1884-1951)

Traduccions: Lucas Gonzalvo Valls

La consciència de la meva raça

Ilíada secreta (Atenes, 1915)

Oh fervor de la meva vetlla,
insomne Ilíada secreta!

Oh set de l'Herói,
peples rabents
com les ombres dels núvols a la primavera
davant la muntanya,
enfrent del seu cor fresc;

serenor ignorant,
com un àlber arrelat a la font,
gronxant-se a la brisa terral;

còlera més dolça
que la fragància del fum de la torxa
a l'aire lliure
en la seva profunda alenada!

(Oh oratge de l'aurora,
verda aroma del Pèlion
que a través dels narius esbatanats
al tendre paladar t'atures
i com un rierol cristal·lí
flueixes dins les meves entranyes!)

Els membres, en la rosada de la muntanya,
són més freds
que de matí la branca d'escorça tendra
del plataner!

Vet aquí:
la lleugeresa ha esdevingut carn
i es belluga la frescor dins el cor inflexible,
talment l'abella

que amb l'ala, bevent-ne,
fa onejar lleugerament
el gran ull de la font!

On és l'obstacle?
On, el combat feixuc?

El taló s'alegra de la terra,
fresc com un fruit auroral,
i el cos descansa
en la seva eterna
harmonia primaveral!

Tot és,
davant la teva virginitat intacta,
com molts cavalls
que, enjovats a l'avantguarda,
et disposes de sobte a governar!

Però, abans que el teu llarg fuet
provi de separar-los els caps,
que en la plàcida espera
els acosten l'un a l'altre, amoixant-se els colls,

i abans que el cos sencer,
alçat de terra d'un plegat,
se't dreci per damunt de totes les gropes
com per damunt d'una ona impetuosa,

la teva Victòria
ha fugit la primera,
dard invisible,
per damunt de tots els objectius!

Oh juvenesa nua de l'Heroi,
ajaçada vora el Centaure mentre l'escolta,
com un home que a l'estiu,
darrera una roca,
s'abeura el cor i el cos
a la fontana de l'ombrada frescor!

Oh aflicció de l'Heroi,
que, com un minyó

esguardant el sol en la posta
mentre li pren tot l'or eteri
del capvespre flamejant,
en la creació i en la seva pròpia ànima,
resta ferit
i ple de ràbia perquè Apol·lo
li ha robat la preuada joguina de l'alegria!

I, oh alegria inesperada,
en girar els ulls envers la mar oberta,
amb tota la seva ànima
lliurada al ball del mestral;
oh record profund de sa mare;
en la seva oïda el tornaveu dels Tritons invisibles;
vasta onada del capvespre,
cada cop més alta i turgent!

Així com el llebrer inestimable,
que en l'abrivada per caçar una cérvola,
no encerta l'objectiu per la seva pròpia rapidesa
i rellisca endavant sobre les seves pròpies ungles,
i lluita més contra el seu vigor que contra l'animal,
fins que, ajustant la carrera
amb marrades sobreres,

a la fi l'ateny
i, encamellant-s'hi tot d'una,
amb totes les dents clavades al bescoll,
li doblega el llom talment un arc,
així també tu
avantatjaves la vida
amb l'abrivada de la teva empenta,

abans d'estrènyer-la
sota el teu genoll indòmit,
encara tremolosa!

Oh ombra de l'Herói,
ha arribat una hora en la meva vida que,
com els aqueus, havent abatuda la Tròada,
amb el cor somort
com un aiguamoll,
indecisos,

alimentant llur ànima!
amb el consell ambigu d'Odisseu,

esperaven que els vents,
que ja no bufaven,
desfermessin els vaixells pel retorn,
i l'hostil Apol·lo
a la plana calmosa de l'Escamandre
enfront seu els encegava,
quan hi giraven els ulls
suplicants,

i ja s'havien tornat com el ramat
que en silenci, ací i allà, rostolla una terra eixorca,

vaig veure al voltant la meva terra
deserta, calmosa,
un aiguamoll,

i els homes,
talment cavalls,
amb les potes de davant lligades,
rostollant d'arrel
a la plana eixarreïda
l'herba minsa, amb petites passes,

mentre el dia al seu voltant
com negra cendra cau del cel!

Per a qui, la vida i la lluita?

Ací i allà, un renill
en la foscor,
oh fútil recordança en l'espina esberlada
i en el coll vinclat,
que no s'estava de recercar pastura,
tret
per un sobtat ensurt en veure
l'os que li travessa l'esquena;
i l'animal tornava a encorbar-se,
feixuc per furgar
com de costum, amb les dents
a la vista fins a les genives,

el magre aliment mort!

I el vent s'anava fent
cada cop més feixuc per la flaire de la carronya,
i aplegava esbarts de corbs
que, aterrant suaument sobre els cossos,

despullaven ràpidament,
així que hi queien, ganxuts i vells,
des de l'alba fins al vespre
els esquelets!

I de sobte,
oh presagi en l'aire,
oh flaire de sofre més forta que la podridura,
ofegant la podridura
en la gropada que es congria inesperada!

Oh espai dels cels,
més negre i rabent que l'oceà!

Oh llampecs que arreu es retorcen
de dalt a baix,
oh flaire de pedra foguera i d'acer
juntament enmig dels crits sobtats
que fendien el cel com un cristall;

focs als núvols, com sols ressorgents,
com un incendi eteri
que d'una banda crema lentament;

batecs de llamp
que il·luminen de soca-rel,
com l'or pur enlluernador,
d'un marge a l'altre
el camp, la mar i la muntanya!

I, finalment,
oh veu i flama
que ha colgat a pler el fulgor i el brogit,
oh daurada armadura,
oh crit enmig de la tempesta dels odres que es buiden!

Heroi a la recerca de sang,
defugint l'Hades per la set,

amb el corb d'Apol·lo al darrere,
grallant fins ofegar-se,
perquè tornis enrere entre les Ombres!

Oh, per què oferir a la teva còlera i virginitat pures
la sang del moltó negre
vessada damunt la fossa,
en baixar Odisseu a l'Hades
a preguntar als morts?

Oh Àguila daurada,
l'urpa de bronze de la teva llança
provava d'entrar com un llavi assedegat,
esmussant-se damunt la nova ferida,
dins la sang calenta,
que balla tota per l'amor a la vida
i damunt la carn fresca
resplendeix com la flor del magraner!

Perquè la teva llengua abrusada
era més rogent que una flor flamant,
i tot el seu desig s'humitejava
colpint d'un plegat
les dents resplendents,

tret de quan,
com un lleó rogent,
amb tota la teva sang talment un sol,
amb tot el pes lliurat a l'amor de la teva esclava,

senties el formidable batec del teu cor
damunt tot el teu cos
com un martell!

Òrfiques

La dansa de Píndar (Delfos, 1925)

Acull-me en el temps sacre,
a mi, profeta celebrat de les Pièrides!
Perquè en sentir que la remor de Castàlia,
vora les aigües de portes de bronze,
era òrfena d'homes, he vingut a ballar.

Píndar

En aquesta profunda albada, on sol,
damunt les roques eternes que estimo,
sento fluir les tremors de la muntanya
per la ment i les venes, en les profunditats
de la llum íntegra de la Memòria,
albiro tots els passos que han fortificat
la terra que trepitjo, amb l'anhel de l'Etern.

Mes, per damunt de tot i lluny, al fons
d'un silenci d'Elisi, et veig a Tu,
Píndar, quan sol, sense cap altre impuls
que la gràcia oculta que tocà
la Teva ment madura —un univers olímpic
curull de joia, amargor i saviesa—,
emprengueres la senda solitària,
una alba en què dormia encara Delfos,
entotsolat, i el batec de Castàlia,
com ara, davallava com el cant
d'una perdiu des de damunt les roques,
perquè hi dansassis, a un lloc orfe d'homes!

Iorgos Seferis (1900-1971)

Traducció: Anna Cortadelles

Gir

Negació

A la cala arrecerada
i blanca com un colom
teníem set a migjorn,
però l'aigua era salada.

Vam dir el seu nom amb el dit
sobre la sorra daurada,
però un buf de marinada
n'esborrà del tot l'escrit.

Amb quin desig sense brida
i afanys i passió i amor
vam prendre'ns el viure: error!
I ens tocà canviar de vida.

M. Karagatsis (1908-1960)

Traducció: Pau Sabaté Marqués

Vassilikí

Feia dos dies que bufava mestral i portava núvols negres, negres i baixos, a gropades. Ara plovia, ara no plovia. Però quan plovia, plovia de valent, com si no fes altra cosa que ploure. Feia fred, una humitat que enforquillava els ossos de la gent, un temps que abaltia l'ànima, un malson de debò.

Pel que fa a la mar, anava desbocada, la puta, per les carícies del mestral, i es rebolcava, es regirava, bramava i s'agitava, negra com la pega, de plaer, perbocant nit i dia bromeres desvergonyides. Tots els vaixells que anaven pel mar obert van veure la Mort de ben a prop i *no pochs anaren à fons*, diuen les cròniques d'aquell temps. I els que no es van enfonsar, és perquè van ser a temps d'entaforar-se en algun abric i s'hi van quedar molts dies, fins que passés el temporal.

Va ser així, doncs, que quatre bucs van arribar i van fondejar al port d'Épakhtos. Un bergantí, un bergantí-goleta, una pollacra i un pailebot. Capitans i tripulació, tot just desembarcaven, s'ajupien i besaven la terra, que per uns moments havien arribat a pensar que no tornarien a petjar-la. Tot seguit se n'anaven a l'església a donar gràcies a Sant Nicolau, que havia fet el miracle de salvar-los. I després van aplegar-se al cafè del poble per beure's un cafè, un rom, un aiguardent, per refer-se, per revenir, per treure's la mullena del damunt i matar el temps fins que arribés la bonança. Llavors tornarien a embarcar-se i continuarien el camí.

Va ser així que el cafè es va omplir de mariners, gent d'Idra, de Quios i de Galaxidi, tots vestits amb bombatxos foscos, mitges blanques, armilles de vellut, gec de llana, fesos carmesins, perquè això que expliquem va passar en una època llunyana, quan Otó encara seia al tron de Grècia. Els tres passatgers del bergantí-goleta portaven faldilles, armilles brodades i fesos, semblaven gent de Rúmeli. No se sabia per què viatjaven, però no feien pinta de mercaders. Tenien un altre aire, les seves fesomies, cares brusques, destralejades en carn de roure, pell assaonada pel sol i pel vent, ulls foscos, forts i poc agraciats. Tots tres per damunt de la cinquantena. No semblava que estiguessin d'humor. Bevien vi sense menjar res, amb poques paraules, i miraven lluny i es quedaven molta estona callats, vés a saber quins records i pensaments els dominaven. S'havia fet fosc, ja, i el cafeter va encendre el llum d'oli.

A fora, el mestral bufava amb fúria. Udolava, escopia, es rebolcava damunt de la mar com un gat amb els defecis del gener, fent que es desboqués en onades, bromera i bramuls. Per moments, el terrabastall de la maltempsada era tan fort que embolcallava tot el cafè i s'hi abraonava per les finestres tancades, tot cobrint l'enrenou dels mariners beguts. Llavors

s'arraulien tots de seguida, esporuguits, miraven la mar i se senyaven. Pobre del mariner que rondés per la negra mar oberta...

Era un moment com aquest, exactament, que es va obrir la porta del cafè. Va entrar-hi a tota pressa una vella esparracada, bruta, escabellada, tentinejant, empesa brutalment pel vent que entrava, com ella, a tota pressa. La flama del llum es va estremir, desesperada, va agitar-se la fumerada de tabac, van tremolar els homes escalfats pel vi.

—Tanca la porta, dona! Tanca la porta! —va udolar el cafeter.

La va tancar. Es va aturar un moment, fent cara d'espaventada, per reprendre l'alè i refer-se del destret del camí batut pel vent. I després, amb el cap cot, sense mirar al voltant, se'n va anar cap al taulell, on el cafeter enllestia amb pressa els vins, els aiguardents i les racions d'aquella clientela inesperada. Va entaforar la mà al fons del vestidot atrotinat, va treure'n un petricó i el va deixar al taulell, sense dir ni un mot. Però el cafeter no s'hi va ni fixar, enfeinat com estava rebent comandes i enllestint les safates abans de donar-les al mosso, que també anava esverat amb tant d'enrenou. D'aquesta manera, la vella es va passar una bona estona esporuguida i quieta, esperant que li toqués, aviam si l'amo del cafè la veia. Ell, però, feia veure que no l'havia vist; era evident que la menyspreava. I quan la vella, cansada, li va tocar un moment el braç, el cafeter la va esbrincar.

—A callar, vella borratxa! Per tu, vols que estiguem ara? —ho va dir a crits, això, i tothom es va girar a mirar-los. Els mariners de fora amb una curiositat indiferent. La gent d'allà, però, que s'havien barrejat amb els marins, van esclafir a riure i es van posar a burlar-se d'ella.

—Ja tornes a emborratxar-te, vellota? Que hi tens una esponja, a la tripa? Porca! Marrana!

La vella va fer com si no els sentís. Només va acotar el cap i va tornar a tocar el cafeter.

—Do'm l'aigordent i me'n vai —va dir fluixet.

—Ja tens prous quartos? —va preguntar l'altre, malhumorat.

Va ficar la mà a la butxaca del vestidot, en va treure cinc òbols de coure i els va deixar al taulell, al costat de la botelleta. El cafeter va riure. «Carai» va dir, «ja tornes a tenir estalvis, punyetera! Agafaràs un bon gat, avui.»

—És pel fetge, que me fa mal —va dir ella amb un fil de veu.

Llavors tothom va esclafir la rialla amb aquell disbarat. Per què has de justificar el teu vici amb una mentida que no es creu ningú? Les burles, descarades i grolleres, van caure-li al damunt com un aigua. És que els homes beguts tenen ganes de fer broma i de riure. I què hi ha que faci més gràcia que una dona beguda?

La vella va tornar a acotar el cap, com si no fes res més a la vida. I, engrapant l'ampolla plena d'aiguarent, se'n va anar corrents cap a la porta i va sortir, deixant-la oberta. El mestral embogit d'aquella nit es va abraonar tot d'una dins del cafè. Va bufetejar la gent amb les mans glaçades, va fer que la flama del llum passés a millor vida.

—La porta, dona! La porta! —van cridar tots amb una sola veu. I després, insults inenarrables van acompanyar la seva fugida per la fosca. El mosso va córrer i va tancar el batent de la porta. Un parell de comentaris encara, un parell de renecs i l'incident es va donar per acabat. Oh! Els homes beguts es van oblidar de la vella beguda.

Llavors el més gran dels tres homes de Rúmeli, que ho havien seguit tot amb els ulls freds i els llavis closos, es va girar i va dir als altres dos:

—Aquesta la conec d'alguna cosa...

Els altres no li van respondre.

Força abans de mitjanit van començar a anar-se'n, d'un en un, els clients del cafè. La gent del lloc se'n va anar cap a casa. I els marins van trobar lloc aquí i allà, a les cases del poble i a la petita fonda. Als vaixells, que es gronxaven a la mar grossa del port, només s'hi van quedar les guàrdies, per vetllar. Així, el cafè es va buidar de clients cap allà a mitjanit. Van quedar-hi només el cafeter, el seu mosso i els tres de Rúmeli, que van acordar de passar-hi la nit, en un racó que el cafeter va arranjar amb una manta i dues flassades.

—Ja teniu els jaços fets —va dir.

No van respondre, només van desvestir-se, com si es despullessin dels pensaments. Després el més gran es va aixecar i se'n va anar cap a la porta.

—On vas? —va demanar el cafeter.

—A canviar l'aigua...

Tot just va treure el nas al carrer, el vent el va aferrar i el va somoure de soca-rel. Es va embolicar amb la capa i va fer el gest d'anar-se'n cap a un lloc apartat, així, per vergonya, encara que al carrer no hi havia ni una ànima. Quan, de sobte, una ombra es va desenganxar de la foscor i va semblar que se li acostava. El vell es va aturar i va dur-se la mà a la pistola que portava al cinturó.

—Tu! Qui ets?

L'ombra es va aturar.

—Sóc jo, capità —va dir una veu de dona—. Jo, la Vassilo...

—Què hi fas, aquí?

Era la vella del cafè, la borratxa. Fent tentines, va atansar-se a l'home. I l'alè li feia pudor d'aiguardent quan responia.

—Capità, sisplau, si em poguessis fer un favor! Vull una mica d'aigordent i no m'atreveixo a entrar al cafè, pobrica de mi, que m'esbrincarà aquell dimoni de Thanassis!

—I doncs?

—Doncs això, que si pots comprar-me'n mig petricó, si ets tan amable, i portar-me'l.

El vell va arrufar les celles.

—No te'n dónes vergonya? A la teva edat, rondar de nits borratxa! Vés-te'n a casa!

Va fer el gest d'anar-se'n, però la Vassilo el va agafar per la vora de la màniga.

—Capità —va dir—, no em diguis això... Que és vergonya, és vergonya, prou que ho sé. Però les ànsies i les penes de cadascú...

No va acabar de dir-ho, només el mirava als ulls amb els seus grans ulls negres. El front del vell es va enfosquir.

—Entesos —va dir—, do'm la botella i quartos i et porto l'aigordent...

Va treure l'ampolla de la butxaca del vestidot i va donar-la a l'home. Després, com si dubtés una mica, va ficar-se la mà al pit i en va treure una coseta petita i rodona que amb prou feines relluïa en la foscor.

—De quartos, no en tinc, capità —va dir amb veu fluixa—. Dóna-n'hi de teus i pren això...

—de grat per força, va posar-li la coseta a la mà. Ell la va agafar, es va atansar a la claror de la finestra del cafè, va donar-hi un cop d'ull i després es va mirar la dona, astorat.

—On ho has trobat, això?

—És meu... m'ho van regalar... fa anys, d'això, molts anys... en tenia d'altres, moltes. Un munt de plata i d'or que havien treballat els artesans més bons de Iànnena. Per guarnir-me els vestits de seda, de fil... —l'home no va dir res, només maldava per distingir, enmig de la foscor, la figura de la dona. Un neguit li encongia el cor.

—Qui ets, tu? —va preguntar amb veu rogallosa—. Qui ets?

La dona va fer un somriure amarg.

—No et recordes de mi, capità Kitso-Guionis?

I aleshores, tot d'una, el vell se'n va recordar.

—La Vassilikí —va murmurar—. La senyora Vassilikí...

Es van quedar callats i immòbils, l'un davant de l'altre, separats per la fosca de la nit i pels anys. Somoguts de soca-rel pel vent i pels records. Primer va parlar la dona.

—Estava asseguda al radere de la gelosia quan els guegs te duïen a penjar-te. Les mans lligades a l'esquena, amb els cabells com un fil d'or que els bellugava el vent...

—Sí —va dir el vell—. Havia perdut el fes...

—Me semblaves un arcàngel, Kitso-Guionis... Se'm va fer un nus a les entranyes, va encongir-se'm el cor... vai córrer (i me tremolaven els genolls) a la sala de l'Alí Paixà i me li tiro als peus.

«Què tens, Vassilo? Què et passa, amor meu?»

«Aquell, paixà, aquell que el porten a penjar...»

L'Alí va riure i va picar de mans. Se n'entra l'oficial. «Aquell que el porten a penjar, que no el pengin. Que el deixin anar i que li diguin que deu la vida a la senyora Vassilikí...»

—Sí —va dir, rogallós, en Kitso-Guionis—. M'havien passat la corda al coll. «Adéu-siau, món!» em vaig dir. «Malaguanyada joventut, que no t'he aprofitada...».

La Vassilikí va somriure, mig somiadora, mig desvergonyida.

—Prou que la vas aprofitar, la joventut, Kitso-Guionis... aquell vespre que va venir a trobar-te la criada negra...

—No en parlis, d'això —va tallar-la en sec el vell—. Tu em veies arcàngel, jo et veia marededéu... i hauria mort l'Alí Paixà, si hagués calgut, per prendre't de l'harem i fer-te meva! Meva i de ningú més! Però tu no volies! M'estimaves, sí, però també t'agradaven els florins de l'Alí Paixà! Porca!

De dins de la foscor de quaranta anys, de dins de l'oblit, el passat va saltar ple de força. Quins vents devien sacsejar les dues ànimes que es mesuraven enmig de la gèlida mestralada de la nit? Una borrasca destructora va escombrar el món, el va deixar arranat, en runes. Va sortir el sol per fer fructificar la llavor d'una nova vida. El temps i els anys van arraconar els cors envellits, on cremava sempre, amagada, la flama que no s'apagava...

A la illeta del llac de Iànnena, l'Alí va pagar pels pecats de la seva vana vida. La Vassilikí va tocar el dos i va fugir, es va esfumar, carn de femella perseguida, maleïda pels turments de tot un poble. Va fer cap aquí, a Épakhtos, vella esparracada, esdentegada, la riota de la gent, desconeguda entre els desconeguts, venent-se les darreres joies —les que pagava la bèstia vella per gaudir del seu cos jove— per comprar-se mig petricó d'aiguardent. Per beure, per emborratxar-se, per oblidar qui havia estat, per no recordar qui era... I de sobte,

enmig de la foscor i del vent, es van sentir passos, converses, cançons. Devien ser mariners que s'havien emborratxat a casa d'algú. I ara se'n tornaven, fent tentines, a dormir la mona als vaixells, potser, o potser a la fonda o al cafè. Es gronxaven d'ací d'allà, ensopegaven amb els còdols del carrer, s'aturaven, tornaven a avançar. I cantaven amb veus rogalloses, desafinades:

Descaradeta Vassilo,
allarga el braç, que m'hi estiro...

Llavors la vella va allargar el braç i se'l va mirar amb ulls plorosos.

—Sí —va dir—, en aquest braç repenjava el cap... en aquest braç trobava repòs...

«I si ets viu, avui, Kitso-Guionis, ho deus a aquest braç d'aquí. I en va salvar molts més, aquest braç... nois que els haurien penjat... noies que les haurien tancat a l'harem... cases que les haurien cremat... I tu, Kitso-Guionis, m'insultes i em dius porca... Insulta'm, Kitso-Guionis! Escup-me!

El vell no va dir res. El vent el feia anar d'ací d'allà, com si s'haguessin trencat les arrels que el fermaven quiet a terra. I després es va ajupir tot d'una, va posar les mans velles al braç vell de la borratxa. I el va besar. Com besa l'home el braç de la dona que estima. Com el cristià, el braç de la Mare de Déu...

El mestral bufava amb fúria aquella nit...

Iannis Ritsos (1901-1990)

Parèntesis

El sentit de la senzillesa

Traducció: Anna Cortadelles

M'amago darrere de coses senzilles perquè m'hi trobeu;
si no m'hi trobeu, trobareu les coses,
tocareu el que ha tocat la meva mà,
les empremtes de les nostres mans es fondran.

La lluna agostenca brilla a la cuina
com una caldera d'aram (això que us dic, per dir-ho, ja és així)
il·lumina la casa buida i el silenci agenollat de la casa —
sempre queda agenollat el silenci.

Cada paraula és una sortida
cap a un encontre, tot sovint frustrat,
i és llavors una paraula veritable, quan brega per l'encontre.

Un rostre

Traducció: Anna Cortadelles

És un rostre lluminós, silenciós, completament solitari,
com una solitud rotunda, com una victòria rotunda
sobre la solitud. Aquest rostre
et mira entre dues columnes d'aigua immòbil.

I no saps quin dels dos et convenç
més.

Homes i indrets

El deure dels poetes (Varna, 26 de juny del 1958)

Traducció: Lucas Gonzalvo Valls

Molts poemes són rius.
Altres són petites flors en un camp nocturn.
Altres són com pedres que no basteixen res.

Molts versos són com soldats preparats per a la batalla.
Altres, com desertors amagats rere els arbres en flor.
Altres, com soldats desconeguts sense rostre.

Molts poemes criden amb força sense que se sentin.
Altres callen amb els braços en creu.
Altres són crucificats, i parlen crucificats.

Molts versos són com estris,
estris rovellats, llançats a terra
i altres de nous, que treballen la terra.

Molts poemes són com armes,
armes amollades a terra
i armes dreçades al cor de l'enemic.

Molts versos s'estan drets rere el silenci,
com els pà·l·lids nens rere els vidres d'un orfenat:
miren al lluny, enmig de la pluja, sense saber què fer, on anar.

Molts poemes són com arbres,
altres, com xiprers en un capvespre de tristor,
altres, com arbres fruiters d'un kolkhoz.

Molts versos són com portes,
portes tancades de cases abandonades
i portes obertes en amansides ànimes endreçades.

Hi ha també portes negres cremades en un incendi,
i d'altres sotragades per un esclat,
i d'altres que carreguen un company mort.

Hi ha poemes que galopen a través del temps
com la cavalleria roja d'en Smirnenski,
poemes cavallers que deixen les regnes i agafen el pic.

Molts poemes s'agenollen enmig del camí,
molts poemes aturats amb mans ocioses,
molts poemes obrers que transgredeixen milers de cops la norma.

Hi ha versos com randes al coll de les noies,
o com camafeus amb petites imatges secretes
i altres que espeteguen enlaire com banderes vigoroses.

Molts poemes s'estan fins a nit entrada en solitud:
mullen a voltes els quatre dits dels seus versos en un rierol,
i després es perden, somniadors, enmig del bosc i ja no en tornen.

Molts versos són com fils d'argent
lligats a les campanetes dels estels:
si els estires, un repic platejat sacseja l'horitzó.

Molts poemes s'enfonsen en la seva pròpia brillantor,
poemes orgullosos: no es dignen a dir res.
Conec molts poemes que s'han ofegat al pou daurat de la lluna.

Un poema com cal no ronseja mai en un racó del somieig.
Va sempre a l'hora, com el treballador diligent i responsable,
és un soldat preparat que diu «present» a la primera crida de la seva època.

A vegades els poetes s'assemblen a ocells dins el bosc del temps,
als albatros de Baudelaire, als corbs de Poe,
a vegades com pardals en la neu o com àguiles damunt d'ideals espadats.

Hi ha també poemes bells com els ocells glukhar:
al maig i a l'abril s'ofeguen en llur cançó d'amor,
s'ofeguen en llur melodia i acaben sords.

Al maig i a l'abril, a trenc d'alba,
en la frescor cristal·lina del bosc,
surten els caçadors amb les escopetes i els glukhar no els senten.

Compte, companys poetes, germans meus,
tinguem l'orella parada al vidre del silenci:
les passes de l'enemic i de l'amic són semblants en la llum esmorteïda del bosc.
Cal distingir-les.

Compte, companys poetes, que no ens enfonsem dins la nostra cançó,
que no ens enxampi desprevinguts la gran hora:
un poeta es presenta a la primera crida de la seva època.

Altrament, les nostres cançons restarien damunt les escales dels segles
com embalsamats, bells i inútils ocells, com aquells glukhar
blaunegres als passadissos reials de Bístritza.

Com aquells glukhar amb les dues ales en creu,
callats, fúnebres, embalsamats -com abillament de palaus forans-
amb els ulls com dos rodons dubtes inútils sota les celles vermelles.

Compte, companys poetes. Un poeta
és un obrer al seu post, un soldat en la seva guàrdia,
un general en cap davant els exèrcits democràtics dels seus versos.

Odisseas Elitis (1911-1996)

Traducció: Pau Sabaté Marqués

Orientacions

El servei de l'estiu

La magranera boja

*Interrogant matinal
ganes à pleine haleine*

En aquests patis tan blancs on bufa el migjorn
xiulant per dins de les voltes, digueu-me, és la magranera boja
que saltirona a la llum escampant el seu riure fructífer
amb les monades i els murmuris del vent, digueu-me, és la magranera boja
que s'estremeix amb frondes nounades a l'albada
obrint tots els colors ben amunt, amb tremors de triomf?

Quan, a les planes que es desperten, les noies totes nues
seguen amb les rosses mans els trèvols
voltant pels confins del son, digueu-me, és la magranera boja
que els fica, insospitada, als paners tendres les llums,
que fa vessar els seus noms de refilets, digueu-me,
és la magranera boja que combat la nuvolada del món?

El dia que, de gelosia, es guarneix amb ales de set menes,
cenyint el sol etern amb milers de prismes
encegadors, digueu-me, és la magranera boja
que engrapa una crinera amb cent vergassades mentre corre,
mai trista i mai rondinaire, digueu-me, és la magranera boja
que clama la nova esperança que s'alça?

Digueu-me, és la magranera boja que de lluny saluda
brandant un mocador de fulles fet de foc frescal
una mar a punt de parir que té mil i un vaixells
i té ones que mil i una vegades van i vénen
per platges no ensumades, digueu-me, és la magranera boja
que fa cruixir les veles ben amunt en l'èter transparent?

Ben amunt, amb el raïm d'atzur que s'encén i fa festa
superb, ple de perill, digueu-me, és la magranera boja
que trenca amb llum, enmig del món, les maltempsades del dimoni,
que desplega de punta a punta la gorgera de safrà del dia
bridada de cançons sembrades, digueu-me, és la magranera boja
que amb pressa descorda els botons de la roba de seda del dia?

A les faldilles de mitja cama del primer d'abril i a les cigales del quinze d'agost
digueu-me, aquesta que juga, aquesta que s'aïra, aquesta que fa perdre el seny
espolsant de l'amenaça les males negres tenebres,
digueu-me, aquesta que obre les ales al pit de les coses,
al pit dels nostres somnis fondos, és la magranera boja?

Alki Zei (1923-2020)

Introducció i traducció: Mercè Guitart

Prop de les vies (passatges)

Alki Zei (Atenes, 1925-2020), autora d'una vintena d'obres que han obtingut premis i reconeixements nacionals i internacionals, estudià Filosofia i Lletres i Art Dramàtic al Teatre Nacional de l'Odeó. Compromesa amb la causa comunista, després de la Guerra Civil s'exilià a la Unió Soviètica, on va viure des del 1954 al 1964. Tres anys més tard, però, després del cop d'estat que donà pas a la dictadura dels coronels, la seva família es veié obligada a exiliar-se de nou, aquest cop a París. Amb la caiguda de la dictadura, l'any 1974, s'establí definitivament a Atenes. Les seves vivències —l'exili, la repressió, la injustícia social, la xenofòbia, la clandestinitat— són ben presents en la seva obra, particularment a *Κοντά στις ράγες* (*Prop de les vies*), publicada per primera vegada l'any 1977, a l'editorial Kedros i de la qual ofereixo dos passatges traduïts, corresponents als dos primers capítols. A través de la mirada infantil d'una nena de deu anys, la novel·la, que tant pot ser llegida per joves com per adults, descriu la vida de la protagonista, la Sasha Velitsànkaia, durant l'època prerevolucionària dels tsars, marcada per les fortes desigualtats socials, la repressió i el descontentament del poble.

La llavor de *Prop de les vies* fou el llibre d'Alexandra Brushtein, *El camí que s'obre al teu davant*. Així és com ho explica Zei al pròleg:

Llegint el seu llibre vaig trobar moltes coses incomprensibles per a la nostra època, però d'altres que era com si haguessin passat a Grècia, algunes durant la dictadura de Metaxàs i d'altres durant la dictadura de 1967. Al principi vaig pensar simplement de versionar el llibre, però a mesura que anava avançant s'anaven barrejant entre les seves línies els meus records i les meves experiències; els personatges del llibre donaven lloc a d'altres de meus, i vaig decidir reescriure el llibre. I així va ser: com quan una àvia explica un conte i després, de generació en generació, de boca en boca, cadascú l'explica i li torna a donar forma a la seva manera, es queda amb el que més l'ha impressionat, barreja altres històries i sensacions seves, li torna a donar vida, sense que es perdi, però, el relat inicial. La petita Sasha —la protagonista del llibre que vivia a l'època dels tsars— es va barrejar amb la nena que era jo durant la dictadura de Metaxàs i amb totes les nenes de deu anys de la dictadura de 1967.

El títol *Prop de les vies* i tot el principi del llibre el va agafar del primer relat que va escriure quan tenia setze anys i que es va publicar a la revista *Veu Juvenil*. El relat parlava d'una nena que mirava per la finestra les vies del tren que marxaven lluny fins a l'infinit.

Les Miralletes i la Samovareta

Estic asseguda al costat de la finestra i miro les vies del tren que marxen ben lluny. Les mateixes vies que passen per davant meu, si les segueixes recte, arriben fins a Sant Petersburg.

—Si poses l'orella al costat de les vies, sents el tren que ve — diu el papa.

—I és lluny? —pregunto.

—Molt lluny. «...i l'Spanos va posar l'orella al terra i va sentir el soroll de cascos dels dracs. Va tocar el dos i es va escapar. L'orella de la terra el va salvar...»

—Què és l'orella de la terra? —vaig preguntar a la mama.

—No res, és un conte.

Però mira, resulta que no era només un conte. Perquè jo un dia vaig anar a les vies i hi vaig enganxar l'orella i vaig sentir la fredor del ferro glaçat a la galta. I quan vaig sentir la remor del tren, vaig tornar corrents cap a casa, no fos cas que no hi fos a temps, i em vaig asseure a la finestra i vaig esperar, vaig esperar eternament fins que es va veure.

La mama de tant en tant diu:

—Ens hem de canviar de casa. No ho puc sofrir quan xiula el tren de nit.

A mi m'agrada, fins i tot en plena nit, sentir el seu xiulet, però sobretot m'agrada mirar les vies, tal com marxen, ben lluny, ben resplendents. Si tingués una germaneta o un germanet s'asseuria ara aquí amb mi a la finestra i xerrariem de les vies, del conill que va atropellar el tren i de mil coses més de què els grans no tenen ganes de xerrar. Soc filla única. Un avorriment. No tinc ningú per jugar ni ningú per barallar-me.

Em poso davant del mirall de tres cares del tocador de la mama i hi veig les tres germanetes. Les Miralletes, tal com les he batejat. Són totes tres clavades a mi, mal pentinades, amb un llaç que els penja a un costat i els tapa mig ull.

—Hola —els dic, amb un somriure d'orella a orella.

—Hola. —Els seus llavis també s'obren i es tanquen sense que en surti la veu, i em planten un somriure igual que el meu.

Trec la llengua, la tiro cap amunt per tocar-me el nas, després la faig anar d'aquí cap allà, me l'empasso, i les Miralletes fan el mateix. Un avorriment. Així que me'n vaig a consolar-me amb la Samovareta, l'altra germaneta, que, almenys, és més divertida.

Sobre el bufet del menjador hi ha el samovar, resplendent i acabat d'abrillantar. Enretiro una cadira, m'hi agenollo a sobre i miro la meva germaneta. Potser també té un llaç que li penja de costat, però no és clavada a mi com les Miralletes. Si m'acosto ben a prop del samovar, se li inflen les galtes com globus sense que jo hagi inflat les meves; si m'aparto cap enrere, veig una Samovareta primeta primeta, amb unes galtes xuclades i uns ulls allargats estranys. Fa molta gràcia.

—Com t'ho fas? —li dic, i intento inflar les galtes i després xuclar-les de cop.

Però la mama entra a l'habitació i la Samovareta se'n va a passeig.

—Ja tornes a fer ganyotes davant del samovar com un mico? —em renya la mama—. Ja tens deu anys i et portes com una nena petita.

—M'avorreixo —li dic, amb una veu rondinaire que només saben fer les filles úniques.

—Ves a jugar a dames amb Fräulein Tsitsilhen.

No li contesto. Espero que surti de l'habitació i llavors em giro i li dic a la Samovareta:

—Fräulein Tsitsilhen és tonta.

«Tonta», diuen els seus llavis mig torts dins del samovar.

Fräulein Tsitsilhen és alemanya, i me l'han portat per ensenyar-me alemany. Però és un enze. Va arribar d'Alemanya fa sis mesos, jo ja llegeixo contes curts en alemany, xampurrejo amb ella, i en canvi ella no ha après la nostra llengua, ni tan sols les paraules més bàsiques per entendre's: «pa», «merda», «càgon l'ou».

Ai, no la puc sofrir! Té uns ulls blaus descolorits com els de les nines dels aparadors i uns cabells que semblen palla. Però a ella sembla que jo li caigui... tan bé! Jo no paro de fer preguntes. El papa diu que les preguntes em surten del cap com bolets després d'una pluja fina. I la Tsitsilhen, que només Déu sap la mandra que li fa contestar, com s'avorreix amb les meves preguntes! «La gent s'ha de morir sigui com sigui?», «On van a parar les mosques a l'hivern?», «Per què el tiet quan es va prometre va demanar la mà de la núvia?». Cauen com la pluja al cap de la pobra Tsitsilhen. I al principi entreobre la boca, la torna a tancar i després diu sempre la mateixa frase: «Ves què he de saber, jo?»

Només hi ha una sola persona al món a qui no li fa mandra respondre les meves preguntes, encara que moltes vegades no tinguin sentit. El papa. Però resulta que gairebé mai no té temps. O bé ha d'anar d'una casa a l'altra dels seus malalts o ha d'anar a l'hospital o, com ara, acaba de tornar-ne i està rebentat...

És diumenge al matí. Tota la nit passada l'ha passat a casa d'un malalt, perquè li havia fet una operació complicada, i jo l'esperava que tornés des de les set del vespre per preguntar-li: com és que em creix el peu així i ja no m'entren les sabates de mudar, si el diumenge passat encara m'anaven la mar de bé?

Però mentre mirava les vies vaig veure'l entrar per la porta de reixes amb les espatlles caigudes pel cansament, i tots els meus bolets —les preguntes que li volia fer— se'm van tornar a amagar dins el cap.

—Bon dia, Pinyolet —em diu cansat (és el meu sobrenom, només el papa em crida així), i s'asseu tal com va, amb l'abric posat, a prop de la taula, mentre la mama corre a portar-li l'esmorzar.

Després se'n va a dormir al divan del despatx i es tapa amb un abric de pell antic, que fa temps la mama es posava per mudar-se. Tots caminem de puntetes, fins i tot la Dúnia, que abans era la meva mainadera i que té una veu de trompeta.

La Dúnia seu a la cuina, frega les cassoles i murmura en una llengua incomprendible, tal com parla la majoria de la gent a la nostra ciutat, una barreja de rus-polonès-lituà.

—Si fos un metge d'una altra mena nedaria enmig de l'or, amb tanta feina.

A la cuina hi ha assegut bevent el te —que se li vessa i el xucla del platet— en Rafal, que va per les cases a enllustrar els parquetes. Avui ha vingut a preguntar-nos si ens fan falta els seus serveis. No porta ni cera per al parquet ni fregalls ni draps. Per això, la Dúnia l'ha rebut com si fos una visita i li ha servit te i melmelada de maduixes silvestres.

Jo vaig fins a la porta de la cuina i m'hi quedo palplantada, amb un peu tirat cap enrere. Potser semblo una cigonya.

—Li he dit mil vegades que només vagi a curar els rics —continua murmurant la Dúnia.

—I què hi diu? —s'interessa en Rafal.

—És com parlar per a les parets —sospira la Dúnia—. No escolta a ningú. Només corre a casa dels pobres i els arplegats. I els pobres amb què li paguen? Amb puces, que ens les porta cap a casa amb l'abric.

—Vols dir que el vostre metge no en sap, de curar rics? —fa en Rafal tímidament.

—Que no en sap? —salta la Dúnia fins al sostre—. I qui va assistir el part de la dona del general, que tothom la donava per morta? Fins i tot li van portar un metge de Sant Petersburg, que se'n va rentar les mans. En canvi, el nostre, rac-rac, tallar i cosir, i ara la generala i el generalet ben vius que estan. Com no ha de saber curar els rics!

En Rafal xarrupa el te, jo canvio de peu perquè se m'ha cansat el que tinc a terra i, de sobte, el cor em fa un bot, perquè sento cruixir el divan del menjador, senyal que el papa s'ha despertat. I el moment en què es deserta, fins que torni a marxar corrents, és el meu moment. Encara que siguin vint, deu minuts. Són meus, només meus.

He corregut de puntetes cap al menjador i l'he vist badallar i estirar-se per fora de l'abric de pell.

—Pinyolet! —Ja m'ha clissat.

—Papa, no ens canviem de casa, sisplau —li dic, i m'agenollo al costat del divan i l'abraço.

El papa badalla.

—A què ve això ara, Pinyolet?

—La mama diu que ja no pot més amb el soroll dels trens a la nit —faig amb la veu melindrosa de filla única.

Sé que el papa no la pot sofrir aquesta veu, per això de seguida la canvio.

—A mi m'agrada viure aquí. Seure a la finestra i veure les vies del tren que se'n van lluny.

Abans que el papa tingui temps de dir res, de cop i volta m'apareix un bolet al cap.

—Papa, què hi ha allà lluny?

—On?

—Allà on van les vies, a Sant Petersburg.

El papa s'incorpora al divan, després aparta l'abric de pell, posa els peus a terra i es comença a posar les botes.

—D'això en parlarem quan t'hagi crescut la trena i sigui ben llarga.

Quan m'hagi crescut la trena. D'aquí a, què sé jo, cent anys, o sigui, cap al 2000! M'he d'esperar fins llavors per saber què hi ha al final de les vies! I aquest coi de cabell no sembla que vulgui créixer. De tant en tant la mama, la Tsitsilhen i la Dúnia intenten fer-me dues miserables trenes, però no aconsegueixen lligar-me ni una diadema ni un trist cordill.

—Papa...

Abans que pugui acabar la frase, el papa es posa dret d'un salt.

—Són les dotze, faig tard.

La Dúnia ha aparegut a la porta murmurant, per no perdre el costum.

—Ahir al vespre va tornar a venir un home com cal per demanar-vos que anéssiu a casa d'un malalt, però vostè se n'havia anat de gresca a casa dels sarnosos.

—No estava de gresca —riu el papa—. Estava fent una operació que feia goig de veure.

—I la paga? —fa la Dúnia.

—La paga, la paga —contesta el papa mentre es corda l'abric—. D'on l'han de treure la paga si per pagar l'hospital han hagut d'empenyorar el samovar i la coberteria.

—L'home com cal li hagués pagat: trinco-trinco —insisteix la Dúnia.

—I l'altre avui ja seria sota terra.

El papa no ha dit res més. M'ha pessigat el nas i ha sortit.

La Dúnia i jo correm a la finestra per veure com se'n va.

La mama l'enganxa a la porta i li dona un mocador net.

És impossible que el meu Sèsam (jo també li he posat un sobrenom) no es deixi res. Li dic així perquè sempre porta a la butxaca uns caramels dolentíssims de sèsam, que els rosega quan va d'un malalt a l'altre. A casa no en menja ningú més, i quan comprem una bossa amb caramels de diferents gustos, sempre són els que queden i el papa els arreplega.

—Què faràs, Sàshenska? —em pregunta la mama (jo em dic Sasha, és a dir, Alexandra), que entra al menjador amb la Tsitsilhen al darrere.

—Jugarem juntes —diu ella— i cantarem cançons en alemany.

M'agafa de la mà per anar cap a la meva habitació i sento darrere meu la Dúnia que murmura:

— El llop ha enxampat el xai.

Jugar amb la Tsitsilhen és un avorriment total. Si ara tingués un germà o una germana, quan ella es girés d'esquena podríem treure-li la llengua, riure'ns-en i fer-li les mil ganyotes. Però tota sola, amb les Miralletes i la Samovareta, ves què he de fer.

—Vas resar ahir a la nit? —em pregunta de cop i volta la Tsitsilhen.

—Noooo... me'n recordo —contesto, i em poso vermella com un pebrot, perquè sé que estic dient una mentida i que recordo perfectament que no vaig resar.

Quan va arribar la Tsitsilhen a casa ens va imposar una nova moda. Abans d'anar a dormir, m'he d'agenollar sobre el llit i resar en alemany. Els dissabtes a la nit, però, que la Tsitsilhen surt, em porta a dormir la Dúnia.

—El que ens faltava, que hagis de resar al Déu de la Tsitsilhen!

—On és Déu, Sèsam? —vaig preguntar un dia al papa.

—Aquí dins —em va contestar, i em va posar el dit sobre el pit.

Si me l'hagués posat sobre el cor, potser ho hauria entès una mica. Em sembla que, encara que em creixin unes trenes llargues fins als genolls, sempre hi haurà coses que no entendré. Però hi ha una cosa que sí que la sé: que la Dúnia té raó quan diu que el Déu de la Tsitsilhen és un déu dolent i salvatge. Es veu que una vegada va destruir dues ciutats, una altra va fer que una dona es convertís en una estàtua de sal i una altra li va dir al pobre Abraham: «Si m'estimes, has de matar el teu fill». La mateixa Tsitsilhen em va dir que va veure amb els seus propis ulls com Déu matava un noi. Estava plovent, queien llamps i el noi s'havia resguardat sota un arbre. «Déu s'ha tornat boig», va cridar, «i ens

envia espetecs». I llavors Déu va llançar un llamp sobre l'arbre i va matar el noi. Fixa't, matar algú només per fer una broma!

—No —li dic a la Tsitsilhen, convençuda—, el llamp no el va llançar Déu. És electricitat. El papa m'ha explicat que el llamp és electricitat i quan hi ha tempesta no ens hem de posar mai sota els arbres. Prefereixo mil vegades el Déu que és dins del pit del papa! —crido.

—Pobra criatura... Pobra criatura... —somiqueja ella.

—Per què pobra criatura? El papa no és pas Abraham, no em mataria per res del món.

—No —insisteix la Tsitsilhen—, ets una pobra criatura, i els que no creuen en Déu, quan es fan grans, els posen a la presó. I a tu, quan et facis gran, si encara tens aquestes idees, també et posaran a la presó.

—No vull que em posin a la presó! —xisclo, i pico de peus com una nena malcriada.

—D'acord, d'acord —intenta fer-me callar la Tsitsilhen—, vinga que cantarem el «Vergissmeinnicht».

M'agafa de les dues mans i comença a fer-me donar voltes i a cantar en alemany amb una veu ben fina. Jo també canto a xisclets la cançó que m'ha ensenyat:

Al precipici ha collit
una flor el meu galant,
un vergissmeinnicht.
I, ai, s'ensorra i cau,
i em crida el meu galant:
Ai, vergissmeinnicht.

Tota aquesta paraula tan terrible, vergissmeinnicht, vol dir «no m'oblidis».

I vinga a donar voltes i a «passar-nos-ho bé», i de cop han trucat al timbre, ben fort, molta estona, el toc del papa. He intentat escapolir-me per sortir a rebre'l, però no hi havia manera que em deixés anar, i vinga a donar voltes i vergissmeinnicht, fins que ha entrat el papa a l'habitació.

Jo, malgrat el fart de voltes que he donat, em quedo quieta davant seu. La Tsitsilhen sembla que vagi borratxa i cau al llit.

—Marxem —diu el papa—. Els Sabanov m'han enviat el cotxe. Les teves amigues, la Zoia i la Rita, deuen haver tingut un altre empatx. Vols venir amb mi, Pinyolet?

—Ei, vergissmeinnicht —he cridat d'alegria—. Som-hi!

Però no m'han deixat marxar de seguida. La mama i la Dúnia han vingut corrents. L'una ha començat a pentinar-me i a lligar-me un llaç acabat de planxar, l'altra a canviar-me els mitjons i les sabates, i totes dues vinga a aconsellar-me:

—No mengis massa dolços.

—No jugueu a la xarranca i no xutis la pilota amb les sabates noves.

—Abans d'asseure't, estira't el vestit, que no se t'arrugui.

—Igor —diu la mama al papa (el papa es diu Igor)—, abans de marxar mira que la Sàshenska no estigui suada de tant de jugar i corda-li bé l'abric.

El papa diu moltes vegades que, si no fos filla única, la mama i la Dúnia no em correrien al darrere tot el dia.

Ai, tant de bo tingués cinc germanets.

—Doctor, puc venir amb vostès? —diu la Tsitsilhen, que ja li ha passat el mareig i s'ha aixecat del llit.

—No, gràcies, Fräulein —diu el papa—, el cotxe només té dos seients.

Visca! Marxem tots dos, el Sèsam i el Pinyolet. Oh, vergissmeinnicht!

Ni quan et creixi la trena fins als genolls...

Tornem a la ciutat. Davant nostre, immòbil, l'esquena ampla del Ian. La camisa se li infla com la vela d'un vaixell. Encara no s'ha fet del tot de nit. Al cel hi ha aparegut la lluna nova, ben groga, com en aquell llibre dels dibuixos. Des del pantà, a l'esquerra del camí, les granotes fan un xivarri de mil dimonis. No sé per què, però el seu «rac-rac rac-racrac-rac» em fa l'efecte que diu: «Correu, correu, desgràcia».

No li pregunto res al papa de les mil coses que li volia preguntar. Està tan cansat..., té els ulls tancats, el cap inclinat cap endavant se li mou d'una banda a l'altra amb cada sotragada del carro. Ahir no va aclucar l'ull en tota la nit a casa del seu pacient. Ha tornat a casa al matí, s'ha mig endormiscat mitja horeta, després la Sàshenska li ha omplert el cap amb els seus «papa, papa» i se n'ha anat corrents cap a l'hospital. Després hem anat a casa dels Sabanov, allà s'ha passat molta estona anant de barraca en barraca per veure els treballadors malalts. «Quan et creixi la trena, Sàshenska, et prendré amb mi perquè vegis com viuen els treballadors.»

Recolzo el cap sobre la seva espatlla i sense voler m'hi creix un bolet.

—Sèsam, no l'estimes el Vladimir Ivànovitx.

El papa aixeca el cap d'un bot, com si amb la veu l'hagués despertat.

—A qui?

—El papa de les nenes, la Zoia i la Rita, no l'estimes?

—Com vols que l'estimi? Què fa de bo perquè l'estimi ningú? Cada Nadal regala una joguina als fills dels treballadors. Els paga quatre xavos. Jo vaig a casa seva i veig com viuen. I el Sabanov neda en la riquesa. Ai, no sé perquè t'atabalo amb tot això, Pinyolet. No és ni millor ni pitjor que els altres. De fet, n'hi ha de pitjors. Quant et creixi la trena, els sabràs distingir.

Ai, déu meu, aquesta trena!

Ja hem arribat a les primeres cases de la ciutat.

—Tinc una gana —dic.

—No t'han donat res per menjar a casa dels Sabanov? —s'estranya el papa.

Li explico allò dels ulls del Kòlias.

—No podem baixar del carro i comprar alguna cosa per menjar, Sèsam?

El papa em mira amb uns ulls oberts com taronges.

—On vols que anem a comprar? A les botigues?

Tothom té els seus defectes. El papa en té una pila, però tots són d'allò més divertits. Per exemple, no vol posar els peus en cap botiga. Dir que no vol és poc: li fa pànic. És com si les botigues fossin en un país misteriós amb follets i altres esperits. No me l'imagino mai deixant el diari o la revista de medicina, en el poc temps lliure que té, i dient: «Vaig a comprar-me una corbata!». Tot li ho compra la mama. Però el barret no l'hi podia pas comprar sense el seu cap!

—Tens el barret fet un desastre —rondinava la mare—. Sembla el niu d'una garsa...

—Ca! —fa ell—. No se m'ha queixat mai cap malalt.

La mama va insistir tant que el papa se'n va cansar.

—Au va, anem.

Vam sortir en gran seguici, la mama, la Dúnia, la Tsitsilhen i jo. El dependent de la botiga va arreglar una dotzena de barrets al taulell i va començar a elogiar-ne les gràcies. El Sèsam se'ls mirava com si fos la primera vegada que veia un barret. En va agafar un a l'atzar i va ser impossible fer-l'hi emprovar.

—Ja m'anirà bé... —deia, mentre sortia per la porta.

És el que encara té ara, que se li aguanta a dalt de tot del cap.

—No pateixis —el tranquil·litzo—. Comprarem panets al carrer. Quan es fa fosc en venen de frescos a les cantonades.

—De veritat? —fa, alleujat de no haver d'entrar en cap botiga, com si no sabés que venen panets al carrer.

Hem baixat del carro i el papa li ha dit al Ian que se'n tornés.

—Vols que fem la resta del camí fins a casa a peu, Pinyolet?

Anar caminant amb el papa pels carrers! No té res a veure amb el martiri de sortir amb la Tsitsilhen. «No arrosseguis els peus, que aixeques pols! No miris indiscreta tothom qui passa pel costat teu...».

—Sèsam, et puc agafar del braç com si fos gran?

«Qui és aquest?» «No el coneixeu?» «El metge Velitsanski amb una senyoreta desconeguda.»

—Papa, com ho farem per menjar els panets al mig del carrer? La Tsitsilhen diu que això no es fa.

—Ai, aquesta Tsitsilhen!

—I la mama també ho diu.

Veig que no sap què contestar.

Es queda una estona en silenci i després dona una ullada al banc que hi ha sota un arbre en una plaça petiteta.

—Anirem a comprar els panets i ens asseurem al banc per menjar-nos-els. No serem al mig del carrer, i així tothom estarà content.

Ai, tu sí que en saps, Sèsam. Anem de bracet fins a la cantonada on hi ha la vella Hanna. La conec, perquè tomba per tots els carrers venent els seus panets i de vegades també ens en porta a casa. Comprem un munt de panets. Són calents, calents, tots rodonets, inflats, i al mig hi tenen un forat on just t'hi cap el dit. El pots passar per dins i, si no vas amb la Tsitsilhen, menjar-te el pa del voltant fins que només et quedi... el dit.

—Que tinguis una vida ben llarga, tu i la teva nena, doctor —fa la Hanna mentre ens dona els panets.

El papa riu.

—A què treuen cap tantes benediccions?

—Oh —contesta la Hanna, seriosa i trista—, m'has salvat la filla de les urpes de la mort.

—Està bé ara? —pregunta el papa.

—Negra bonança. —La Hanna remena el cap—. Cada any un marrec, i amb l'home a l'atur. I jo corrents tot el dia pels carrers amb els panets. Com puc mantenir sis criatures i tres grans?

Anem a seure al banc i roseguem els panets. El papa mira al seu voltant com si veiés la plaça i els arbres per primera vegada. Els arbres estan florits i fan olor.

—Quina olor que fa l'auró —dic jo.

—Com n'has dit? —s'estranya el papa.

—Auró.

—Ja no me'n recordava —diu ell—. Des que era a la universitat no m'hi havia fixat. M'havia oblidat de l'olor que fan. Passo pel carrer sempre corrents i, ruc de mi, no em fixo en res. Ni que s'ha desfet la neu i han florit els arbres.

Després calla. Callem tots dos.

El papa tanca els ulls i ensuma profundament l'auró. Sembla tranquil i content d'haver trobat un arbre florit. Jo vinc cada dia amb la Tsitsilhen, empenyo el cèrcol, salto a corda, i el papa... des que era a la universitat que no s'havia fixat en els aurons!

—Un dia anirem junts al circ o al teatre —diu el papa—. I pel teu aniversari no em mouré de casa. Ballaré i jugaré amb les teves amigues a allò de... com n'hi dieu... «encén-me l'espelma».

—Cada any dius el mateix. —No me'l crec.

—Cada any... Tens raó —reconeix tot trist—. Però, què vols que hi faci? Deixar els malalts? Però potser aquest any...

—Potser. —Faig veure que me'l crec perquè no es posi trist.

—Vinga, Sàshenska, és hora de marxar. —S'aixeca de cop.

—Gelat de nataaaa... gelat de xocolata, de crema cremadaaaa.

Aquella veu, que puc reconèixer enmig de milers de veus, arriba campanejant i clara. És l'Andrei, el gelater.

En altres llocs diuen que saben que ha arribat la primavera quan veuen les orenetes o les cigonyes o els ànecs salvatges que tornen als seus nius. A la nostra ciutat, sabem que ha arribat la primavera quan apareix l'Andrei, el gelater. Ve de lluny, d'una altra contrada, i ens coneix a tots i cadascun dels nens, pels nostres noms i sobrenoms. Tots l'estimem i sempre somriu i espera amb paciència que decidim quin gelat voldrem. Camina una mica com si ballés, perquè els dos carros dels gelats, cadascun penjat de les puntes d'un pal que porta recolzat sobre les espatlles, s'aguantin fent equilibri.

Em poso d'allò més contenta. Em somriu.

—Benvingut —diu el papa—. Què hi ha de nou, al poble?

—Tenim la panxa a l'esquena —contesta ell, sempre somrient, això sí—. Però allà almenys soc a casa i som tots iguals, tots som russos. Aquí esteu tots barrejats, polonesos, russos, xueus..., i ves qui ho ha d'aclarir això.

—Jueus —el corregeix el papa.

Agafem gelat de crema cremada i convidem l'Andrei a uns panets que ens han sobrat. Li fem lloc al banc i ell sembla alegrar-se de conversar amb el papa. Menjo el gelat tot fent llepades i... de sobte, l'he vist! Ha sortit d'una cantonada amb el capot negre i els galons taronges, en lloc de les xarretes. En un costat li penja un revòlver gran, i a l'altre, un sabre enorme. Si li mires la cara verdosa i esgrogueïda i aquells ulls blaus sense ànima, que semblen de vidre, gairebé et podria fer una mica de llàstima. Però de les mànigues del capot li surten unes grapes horribles. Són les culpables que tothom a la ciutat li tingui por. Si et clava una castanya... Per això li ha quedat el sobrenom de Castanya.

—El Castanya! —L'Andrei l'ha reconegut i s'ha posat a cridar—. Vaig a amagar la mercaderia. Sàshenska, agafa la bossa.

Em tira una bossa bruta plena de monedes i se'n va amb els cubells de gelat, que dringuen.

—El Castanya, el Castanya! —crida i corre com un sonat.

—Un quart de nou, un quart de nou —baladreja el Castanya—. Després de les vuit està prohibida la venda ambulat.

Pertot arreu corren homes i dones, uns amb cistells, altres amb caixes plenes de productes. Corren per amagar-se on sigui. Només la vella Hanna, que no pot arrossegar els peus, es quedà allà, palplantada al seu lloc. Abraça una cistella de panets; l'altra, l'Andrei ha estat a temps d'agafar-la i amagar-la.

El carrer ha quedat buit. Sota el fanal que la ruixa de llum des de dalt hi ha quedat la Hanna amb els ulls esbatanats de por.

—Un quart de nou, un quart de nou —no para de cridar el Castanya—. Després de les vuit està prohibida...

Es planta davant de la Hanna. Ella es queda com petrificada. Jo estrenyo la bosseta de l'Andrei tan fort que els dits se m'han tornat blancs. Em giro i miro el papa. Té la mirada distreta mentre es treu un caramellet de sèsam de la butxaca i se'l menja!

—Coi de vella —crida el Castanya, i li dona una puntada de peu i li fa girar la cistella.

Els panets cauen rodolant i van a parar a l'escorranc ple d'aigua bruta que baixa al costat de la vorera, i floten com si fossin barquetes.

—Coi de vella —torna a cridar el Castanya, i dona una puntada de peu a les costelles de la Hanna.

M'aguanto la respiració. El papa, immòbil, mastega els seus caramels. El Castanya marxa fent el fatxada mentre el sabre ressona al costat seu. Ha girat a la cantonada. De dins d'un portal apareix l'Andrei amb els cubells i la cistella de la Hanna, que se n'ha salvat. S'hi acosta i l'ajuda a aixecar-se.

—Encara sort que no m'ha posat cap multa —diu ella, fregant-se les costelles.

Després, l'Andrei ve cap a mi i li dono la bosseta.

—Adéu, valenta —em diu.

S'acomia del papa i enfila lluny, i la Hanna el segueix coixejant.

Sé que el papa no suporta les llàgrimes, però deixo que corrin. Em corren per les galtes, em baixen pels costats de la boca i se'm barregen amb la crema cremada. Em giro i miro el papa, i li crido, gairebé enfadada:

—Per què no has defensat la Hanna?

El papa em mira amb una mirada trista i abatuda.

—I què volies que fes, Pinyolet?

—Que li cridessis al Castanya: «No t'atreveixis a tocar-la, perquè te les hauràs d'heure amb mi!».

—Sí, ves, quina por que em tindria —diu el papa, encara més trist.

—Que el matessis, perquè n'apregui —crido.

—Calma, Sàshenska. —Mira de tranquil·litzar-me—. Matar-lo amb què? Amb els panets? I a més, que et penses que només n'hi ha un, de Castanya? N'hi ha milers, d'aquests. I si en mates un, el món no hi surt pas guanyant.

S'aixeca del banc i m'abraça passant-me un braç pel voltant de les espatlles.

—Jo sé curar, això és l'únic que puc fer. Vinga, Pinyolet, anem cap a casa ara.

Gairebé s'ha fet de nit, caminem sense parlar. Em volten pel cap mil pensaments. No em giro a mirar el papa. Sento una gran tristesa perquè no ha pogut fer-hi res quan el Castanya atonyinava la Hanna. Res més que no fos fer cruixir els caramels de sèsam.

Quan hem arribat a casa, ja havien encès els llums. La Dúnia i la mama han posat el crit al cel.

—Com és que heu trigat tant?

—On aneu així?

—Però si vas feta un desastre, Sàshenska!

El papa se n'ha salvat, perquè tot just l'han cridat per anar a veure un malalt, i la mama i la Dúnia s'han desfogat amb mi. Per sort, la Tsitsilhen ja s'havia adormit, li agrada anar-se'n a dormir amb les gallines.

M'han començat a rentar, a posar-me roba neta i a preguntar-me una vegada i una altra com m'havia embrutat així. Diuen que no deixaran que el papa em porti més amunt i avall. Jo tenia son, però feia veure que encara en tenia més i responia: «Mm... Mmm...», fins que m'han posat al llit i m'he adormit a l'instant.

Kikí Dimulà (1931-2020)

Kikí Dimulà (Κική Δημουλά) fou una poeta grega. Nascuda el 1935 a Atenes, se la situa cronològicament dins de la Segona Generació Poètica de Postguerra. Membre de l'Acadèmia d'Atenes des de 2002, va rebre diferents premis, tant grecs com europeus, entre els quals el Premi Nacional de Poesia, el Premi Europeu de Literatura i el Gran Premi Nacional, que és el premi literari més distingit de Grècia, pel conjunt de la seva obra. Kikí Dimulà morí a Atenes el febrer de 2020.

Ens hem traslladat al costat

Sense títol 1 / Sin título 1

Traduccions: Anna Sifas, Laura Gomara, Maira Fournari

Plou amb absoluta sinceritat	Llueve con absoluta sinceridad
Per tant, no és un rumor, el cel	Así que no es un rumor, el cielo
existeix	existe
i la terra no és, doncs,	y la tierra no es, pues,
l'única solució	la única solución
com declara cada mort mandrós.	como sostiene cada muerto perezoso.

Punt i coma

Sense títol 2 / Sin título 2

Traduccions: Anna Sifas, Laura Gomara, Maira Fournari

Llarg i esgotador viatge	Viaje largo y agotador
el destí	el destino
però el pitjor	aunque lo peor
no saps si vas o vénis.	no sabes si vas o vienes.

Kikí Dimulà. 2007. *Μεταφερθήκαμε παραπλεύρως* [*Ens hem traslladat al costat*]. Atenes: Íkaros.

—. 2016. *Άνω τελεία* [*Punt i coma*]. Atenes: Íkaros.

Katerina Anguelaki-Rooke (1939-2020)

Katerina Anguelaki-Rooke fou una poeta grega. Nascuda el 1939 a Atenes, ha estat situada cronològicament dins de la Segona Generació Poètica de Postguerra, l'anomenada generació de controvèrsia. Va rebre diversos premis, tant grecs com europeus, entre els quals el Segon Premi Nacional de Poesia, el Premi de Poesia (Prix Hensch) de la ciutat de Ginebra, i el Gran Premi Nacional, el premi literari més distingit de Grècia, pel conjunt de la seva obra. Morí a Atenes el 21 gener de 2020.

L'anorèxia de l'ésser

Postdata poètica / Postdata poética

Traduccions: Anna Sifas, Laura Gomara, Maira Fournari

Els poemes ja no poden
ser bonics
perquè la veritat s'ha deslluït.
L'experiència és ara
l'únic cos dels poemes
i com més l'experiència s'enriqueix
més es nodreix el poema i potser s'enforteix.
Em fan mal els genolls
i ja no puc peregrinar més a la Poesia,
només les ferides sofertes
puc oferir-li.
Els adjectius s'han emmusteït,
només amb les fantasies
ara puc guarnir la Poesia.
Però sempre la serviré,
en tant que ella em vulgui
perquè només ella em fa oblidar una mica
l'horitzó clos del meu futur.

Los poemas no pueden ya
ser bellos
una vez que la verdad se ha deslucido.
La experiencia es ahora
el único cuerpo de los poemas
y cuanto más se enriquece la experiencia
más se alimenta el poema y quizás gana
fuerza.
Me duelen las rodillas
y no puedo ya peregrinar a la Poesía,
solo mis experiencias heridas
puedo ofrecerle.
Los adjetivos se ajaron
solo con mis fantasías
puedo ahora embellecer la Poesía.
Sin embargo, siempre la serviré
en tanto que ella me quiera
porque solo ella hace que olvide un poco
el horizonte cerrado de mi futuro.

La desgana de l'existència

El determinisme de les llàgrimes

Traducció: Jaume Almirall

Abans l'ànima no descobrí
la llàgrima
— ¿fou l'ànima o la natura? —
¿què feia
per expressar la més completa
pèrdua,
la pèrdua del temps futur?
Quan tot debilita
l'-aré -aràs -arà i l'horitzó s'enterboleix
per la finestra oberta?

*¿Potser perquè com més avança
tot això
queensem que és alguna cosa
en la realitat ens acostem
a l'irrefutable no res? ¿No res?*

Però la molt sagaç
— ¿ànima o natura? —
inventà la llàgrima.
Amb ella es refresca el dolor
es rega i fructifica
la penúria
mentre broten altres preguntes
en la ment, més a prop, de fet.

*Aquest no res
que mai no encararem
ni la seva carn buida
mai no tocarem.
Aquest estèril no res
que eixuga fins i tot les llàgrimes.*

Què dona la poesia i què pren

Traducció: Jaume Almirall

¿Què dona la poesia i què pren?
Quan sota el pes d'un núvol
tot el cos de dintre teu es vincla
quan una sola mirada furga en velles ferides
quan una altra mutilació obre noves ferides
quan els fanals del cel brillen a una distància propera al teu futur
i totes les reserves de vida que havies reunit no arriben
quan et turmenta una pena que encara no ha vingut
quan el dolor no té nom ni color
aleshores la poesia et toca com una mà delicada el front
i fa que creguis que el teu objectiu és elevat
que els teus versos no s'acaben amb la teva vida
que la poesia és el balanç de la teva ànima.
Aleshores agafes la ploma
i penses que es fa una
amb la bellesa i la immortalitat.
Tanmateix, la poesia ¿quin sacrifici et demana?
¿Què vol a canvi?
Només una cosa:
de la terra que habites
res no reclamis.
Ni et recompensi la realitat
t'enriqueixi
et lligui amb lligams eterns
o sigui tal com a tu t'agrada.
Per una sola cosa et deliràs
que al teu voltant hi hagi encara la realitat i que l'estimis
que hi sigui
per més que sigui trista, per més que sigui malagradosa.

Dionissis Kharitópulos (1947)

Traducció: Jaume Almirall

Gent del Pireu (passatge)

Iannakis, el buzuki de Tsitsanis, així que havia acabat la sessió al local de Tzitzifiés, va esperar respectuosament que el vell acordionista cec s'aixequés de les cadires del darrere de l'orquestra, on havia estat hores clavats, el va ajudar a carregar-se a l'espatlla amb la corretja l'instrument i, agafant el seu buzuki dins la capsa impermeable, el va guiar cap a la sortida per entre les taules i cadires de la sala i, a peu, van fer drecera per tornar a les barraques de Drapetsona.

Al carrer, encara no s'ha fet de dia, no circulen tramvies i, com que fa un fred que pela, els dos amics van ajupits i sense parlar, amb els colls de les jaquetes alçats, el Iannakis amb el buzuki sota el braç, les mans a les butxaques, el caminar lent de pinxo, l'acordionista cec amb l'instrument a l'espatlla, una mà a la butxaca i l'altra passada pel braç de Iannakis, per aguantar-se, i arrossegant els peus, passets curts, curts, l'un rere l'altre ràpidament, per poder seguir-lo.

Després de l'estadi Karaiskakis van fer una petita marrada a l'esquerra fins a Aktí Protopsalti, amb, al centre, sobre les roques, els grans finestrals de EL RESPLENDOR DE LA LLUNA, que és com sortit de pel·lícules estrangeres amb boires, pirates i contrabandistes; van comprar una mica de xocolata i van seguir el seu camí cap a Drapetsona resseguint les línies de l'Elèctric: pont de Kalamaki, fàbrica Kerani, els magatzems tancats dels drapaires de la plaça Ipodamias, van tallar a la dreta i van sortir al Port.

Al costat de l'estació de l'Elèctric no es van poder aguantar, es van ficar dins l'obscuríssim carreró d'Alipedu, per les botigues que encara tenien les persianes abaixades, i que no són exactament botigues amb aparador, sinó magatzems que venen fruita seca en sacs, llegum a l'engròs, begudes en garrafes, i instruments musicals, i això que la tàpia del davant tufeja que fa por, perquè per aquesta raonada s'hi pixen els transeünts, i és en va que els botiguers hi pinten a sobre creus enormes, per si els pixoners són temorosos de Déu i se n'estan.

Fondejats a l'esglaó d'una botiga, van cargolar un petardo bestial, se'l van fumar per tandes, i l'humor els va canviar: aquesta nova xocolata és una cosa forta, els va deixar el tupí fet pols. Van recordar el pinxo de pacotilla d'aquell vespre, al local, i es pixaven de riure: el truà mastegava els gots i escopia vidres ensangonats, però així que el bon Iannis Papaioannu va començar el «Memetis», com que ell encara enredava perquè li fessin cas,

el Mikhalaros es va aixecar de la taula del costat, li va clavar un clatellot fenomenal amb la seva manassa, perquè s'assegués d'una vegada, i el va deixar esmaperdut; se'l van endur a pes, vulguis no vulguis, a la cuina, i li van posar gel al cap, perquè revingués.

Quan els dos camarades es van aixecar per anar-se'n, les cames no els sostenien, i van balandrejar d'aquí cap allà en els cinquanta metres fins al dic, dient bestieses com escolars; sobre el moll de ciment de davant de l'Elèctric van fer com si s'haguessin trobat a la pista i van començar la cançó: «On vas, Memetis, on vas, *aman, aman* / i a mi, on m'abandones?».

Al carrer van aparèixer els primers tramvies amb els llums encesos.

Els dos companyons van seguir cap al seu barri entre rialles i bestieses, tan aviat abraçats fraternalment, com empentejant-se l'un a l'altre dalt del moll solitari de l'Aktí Kondilis; àngels i dimonis a la seva manera, donaven salts com follets embolicats per la boira matinal del Port, més aviat ombres que no persones, i entre aquells gemecs i rialles, aquells disbarats, aquells renecs, aquelles empentes i aquelles abraçades, dues siluetes negres que ballaven al caire del moll de ciment cantant «Memetis meu, Memetis meu, passió meva i pena meva», i mentre el Iannakis es marcava el seu zeimbékiko, el cec, a les palpentes, fa per penjar-se d'ell, el Iannakis dona a l'acordionista una empenta, l'envia carregat amb l'instrument, com un plom, al fons del mar i segueix ballant ell sol, agafant el buzuki pel mànec amb una mà.

Ahir al matí i a l'interior del Temple de Sant Constantí, en el transcurs de la cerimònia de la Sagrada Missa, va irrompre exaltat un soldat, el qual, després d'encendre un bastó que sostenia a les seves mans, amenaçava els atemorits fidels, que es van dispersar espantats, amb la frase següent: «Soc l'Arcàngel Miquel i us cremaré a tots».

La fugida de mariners grecs a ports dels EEUU continua augmentant. Són buscats pel Servei Americà d'Immigració dos mariners grecs més, els quals van abandonar la nau de càrrega Cleòpatra a Charleston, Carolina del Sud, i van desaparèixer.

Ahir es presentà a l'Autoritat Portuària Central del Pireu Theodossia G., de 35 anys, veïna de Keratsinión, i va denunciar que, quinze dies abans, havia desaparegut de casa seva el seu fill Andónios, de 13 anys, emportat per barquers de Karvunóskala, els quals el mantenen en un lloc secret.

Dimitris Kalokiris (1948)

Traducció: Jaume Almirall

Varia historia (1992)

Patinatge sobre gel

En el número del 6 d'abril de la bella revista britànica *Illustrated London News*, la indústria Otto Vinolia Limited, en un vistós anunci a la pàgina 523, feia propaganda dels perfumats sabons de luxe de la seva factoria, que precisament havia escollit la White Star Line per als camarots de la primera classe del seu nou transatlàntic, de 47.000 tones de desplaçament i 21 nusos de velocitat, amb quatre xemeneies colossals, que havia de salpar, una setmana més tard, del port de Southampton amb destinació a Nova York.

La Primera Guerra Mundial ja ha esclatat, el pol Nord ja ha estat conquerit, i encara no han passat tres mesos d'ençà que el capità Robert Falcon Scott havia arribat al pol Sud.

Scott era un marí experimentat, i ja des de l'estiu de 1901 havia cartografiat gran part de l'Antàrtida. El 1908 es casà amb una escultora i van tenir un fill. El novembre de 1910 comprà el *Terra Nova*, un balener de 744 tones, i navegà rumb al sud d' Austràlia. Amb els seus homes recorregué a peu una distància de 2.000 milles a través del gel, intentant avançar-se a l'explorador noruec Amundsen, que havia sortit al mateix temps per conquerir també el pol. Els seus trineus es perderen enmig dels temporals de neu, els seus cavalls van acabar menjats a causa de la gana, el seu combustible s'exhaurí, però la nit del 17 de gener Scott, amb quatre companys, arribà finalment al pol, on els esperava una tenda de campanya amb la carta de felicitació del pioner noruec.

Amb un fred de 40 graus sota zero emprengueren una desesperada marxa de retorn. El diari del perdedor s'atura amb l'anotació del 29 de març. Tenia 44 anys.

*

Exactament el mateix dia, als antípodes, al Nord, una tribu d'esquimals (*esquimàuac*, en la seva llengua, és el qui menja carn crua i no el nom d'aquest poble), els quals s'autoanomenen *inuit* (els Homes), veieren estupefactes un gegantesc iceberg que de sobte es desprenia de la costa i que, com una balena titànica, es precipitava impetuosament cap al sud.

Si els Titans se suposa que expressaven les violentes forces de la Terra, tal vegada els nostres desigs materials, no serà casual que dues setmanes més tard, el 14 d'abril, exactament a mitja nit, el terrible iceberg colpís frontalment el transatlàntic de la

companyia britànica en el seu viatge inaugural cap al Nou Món. I a les 2:20, el vapor més gran que fins aleshores l'home havia construït s'enfonsà, arrossegant a l'abisme 1.563 passatgers, juntament amb els perfumats sabons de la primera classe i mentre, segons la llegenda (no verídica però fascinant), l'orquestra seguí tocant sense parar fins al darrer moment.

El nom del vaixell —i per què ho amagaríem, d'altra banda?— era *Titanic*.

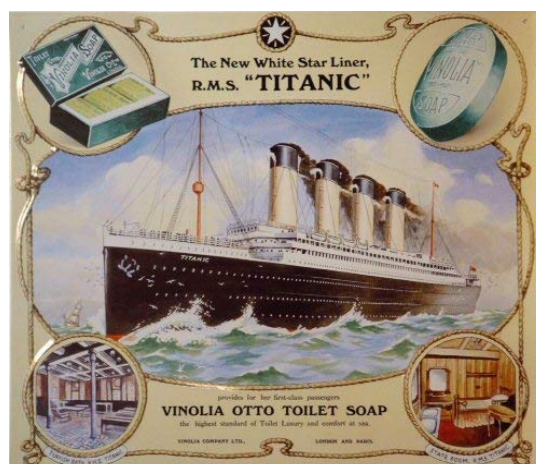
Amb motiu d'aquest naufragi, el jove de setze anys Kostas Kariotakis escrigué el seu primer poema, que començava amb els versos:

T'has enfonsat, oh tu, Titanic!
oh tu, rei dels transatlàntics!

Els que han tingut ocasió de veure les troballes que, en els nostres dies, els batiscafs han extret de les entranyes del gegant submergit, troballes que es porten de gira en exposicions internacionals, confinades en vitrines transparents i il·luminades suggestivament, diuen que s'han sentit com viatgers d'un temps remot que, en museus futurs, examinaran els vulgars però valuosos coberts, pintes i ulleres, monedes, arracades que foren extrets de les profunditats d'un Diluvi que vindrà.

Scot (*scothaim*) significa en antic irlandès «Marcat».

El mateix any, l'escriptor alemany Gerhart Hauptmann acaba el seu llibre *Atlàntida* —una història de naufragis— amb la frase: «Sempre viatgem en el mateix oceà. Bon viatge, doctor!»



Pandelís Bukalas (1948)

Introducció i traducció: Pau Sabaté Marqués

Presentem set poemes de Pandelís Bukalas, un del poemari *Σήματα λυγρά* (*Signes funestos*, 1992) i els altres sis de *Ρήματα* (*Verbs*, 2009), guanyador del Premi Nacional de Literatura el 2010. Agraïm al poeta la generositat de cedir-nos la seva obra. Dos d'aquests poemes, «L'ascendència» i «A l'estranger de la llengua», ja havien estat traduïts al català en ocasió del Festival Sud de Poesia (2015) i es poden trobar al recull *La búsqueda del Sur* (Barcelona: Animal Sospechoso Editor, 2016). Els altres, és el primer cop que es tradueixen a la nostra llengua.

Signes funestos

L'ascendència

El va consumir la pena
de no poder donar sentit
a l'endevinalla dels pescadors.
«El que hem agafat, ho hem llençat»
van respondre a la pregunta cega.
«I el que no hem agafat,
ho hem portat amb nosaltres.»
Això expliquen d'Homer.
De la pesca, parlaven els marins.
I dels polls.
Però ell hi va veure més fondo.
El nom del seu art,
va sentir que li ensenyaven.
Tot just conceps el ritme
que amb pressa te l'espolses del damunt, espaordit,
per no cremar-te;
que se'n vagi a instal·lar-se a un altre lloc,
captaire de memòria.
I dintre teu
–els tragines, et traginen –
creix de cop el verí dels mots sense amo.
I et mors.
De pena, diuen.
De no poder obrir l'enigma,
fer-lo florir.
Vinclar-te a la seva ombra
i alliberar-te en el miracle.

Així el patriarca.
 I així els seus néts.
 I els besnéts,
 fins al Gran Esclafament.
 Presa voluntària d'una qüestió homèrica
 d'una realitat no corresposta.

Verbs

Piterm de Teos

Devia cantar molt l'amor
 com es fonen els cossos quan s'ajunten
 com es tornen orfes en la separació
 mitjos sense sentit i sense símbol
 i com trontolla el cor quan el desig hi bufa.
 I el vi de la colla,
 com el cor s'amorosia mentre el tastava,
 això també devia honrar-ho
 amb els seus ritmes i els seus mots.
 Si no, d'Anacreont
 com podia ser conciudadà i contemporani?
 I potser també va parlar de la guerra,
 per renegar-ne
 o per encoratjar la seva ciutat
 amb entusiasme.
 I potser els seus mots es van tornar comuns, estimats,
 i els mestres els llegien als alumnes
 com a exemples
 i els companys els cantaven a les festes.

I, ah, sí, ell també devia creure
 mentre cantava i el cantaven
 que ja era seu el temps futur
 que el tenia conquerit
 com un escrit damunt d'una roca irrompible
 que no l'esborra res.

Res no n'ha quedat.
 Només el nom.

I un vers, orfe,
dels molts que devia escriure,
pobre.

Aquest vers, no l'he anat a buscar mai
per estar-ne segur.
Que quedi lliure la imaginació, que suposi,
per exemple, que l'artista va cremar els seus mots
i va deixar una tomba magra, mínima.
Fins i tot cinc paraules, devia voler dir,
fins i tot cinc paraules són feixugues i no tenen preu
si tenen el sentit d'un cor sagnant
i n'hi ha prou per narrar una persona.
Totes les altres
van existir perquè existissin sols les cinc.
Amor. Temps. Els teus ulls
.....

A l'estranger de la llengua

Hora casual. Plaça casual. Grècia casual.
En tot cas, diumenge.
Quan demanes al temps que posi pau.
Als bancs, la meitat seuen, la meitat s'hi han enfilat.
Albanesos.
Ara parlen fort
i retroben tot el que havia amagat,
espantat, el temps del silenci.
A l'estranger de la seva llengua.

Els sedentaris no hi donen importància
i no la distingeixen,
per això allibera amb empenta el seu so.
A la cabina telefonen. Filipins. Potser.
Doblement a l'estranger, aquests,
de la llengua i de la pell
es limiten la veu
silenciosos ens travessen la mirada immòbil.

Col·leccionista va d'episodis,
 et poses a escriure en silenci,
 sense paper ni llapis,
 dius i redius les frases, que no es perdin,
 s'ha esquarterat el ritme,
 titubeja la memòria.
 Allò tant pesat, immemorial
 «La llengua és la pàtria del poeta»
 se't menja el pensament i l'enverina.
 Però quina pàtria.
 Paraules i paraules i més paraules.
 Indígena del buit,
 mesures, doble i triple d'estrangera, la llengua,
 quan s'escriu.
 Queda't a fora, lluny del que havies desitjat,
 del que havies planejat abans d'encarregar-ho a les frases.
 Queda't a fora, lluny
 dels qui no entenen la teva llengua,
 nascuts sota un altre sol.
 A fora, lluny també dels qui parlen la teva
 que et travessen la xerrera repetida indiferents.

Un estranger la teva pàtria.
 Com un amor que cerques
 només per perdre'l.

Objectes de valor

Una mala herba que forada l'asfalt i resisteix
 exulta a l'ombra del cotxe envellit
 i es mou sola cap al sol.
 Un gos sense amo
 que segueix la teva ombra
 per ensenyar-te en la seva llengua muda
 que les criatures no estan destinades a la solitud.
 Aquell magraner que aguanta tres generacions
 sense que ningú en tingui cura
 per regalar el seu fruit
 de festa o de dol
 —no té sang la diferència
 a l'any que enllaça morts.
 Un pardal que insisteix insisteix insisteix

a fer per onzè cop el niu
que ja li han fet a miques deu.
Tots els telèfons que no esborres de l'agenda gastada
erigint tossuderia contra la mort devoradora
malgrat que a l'altre cap del fil no hi quedi veu
ni resposta.
Un petó que et talla l'alè
quan lliga la queixa amb el deliri
i dels bocins que en fa
forma el món des del principi.

Qui ho ha dit, que la vida és un fil.
Es una tela.
Fins quan s'esfilagarsa
sagna sentit i ressuscita.

Per cinc

Fulla del llimoner.
Et veu
i el món es reordena.

Fulla del llimoner.
L'acaricies
i l'ànima tremola fins a l'os.

Fulla del llimoner.
La seva aroma
un déu de fang per fi.

Fulla del llimoner.
L'arrenques
i notes el dolor de les arrels.

Fulla del llimoner.
La tastes
i es torna boja la memòria amarga.

Misè

Si anava amb l'exèrcit d'Hèctor
o el d'Odisseu
tant hi fa.
La mort és apàtrida —i demòcrata.
I, a més, jo ni tan sols lluitava,
jo només ajustava la trompeta
i enviava amb el seu so
armats contra armats.
I com més càlid el meu toc
més en morien.
La sang m'afeixugava
però com podia ser injust amb el meu art,
com podia ser infidel al ritme
que pujava tot sol de dintre meu?

Fins que per tristesa, dic jo, per ira,
més que no per orgull
em vaig ventar
que el meu sonar mortífer i mortal
vencia el trompetaig de tots els déus.
Ho va sentir Tritó,
marí i marina la trompeta,
es va aïrar,
l'enveja és el parlar dels déus.
Em va ofegar.
Ni el goig del combat no em va donar
ni el goig de la derrota.
Per això lloo Màrsias.
Va jugar i va perdre.
La seva flauta, la va vèncer
l'astúcia d'Apol·lo,
no pas la lira
—perquè l'engany és el parlar dels déus.
El va penjar, va espelletar-lo, el déu.
Però almenys se li va donar el combat.

Màrsias

Però quin combat.
Si tot estava escrit.
I ho tenien tot a la divina butxaca.
Vaig trobar la flauta per casualitat.
La va llençar, irada, Atena.
L'havia fet amb traça,
arrencant de l'os del cérvol l'harmonia.
Però de com se li inflava la cara en bufar
van posar-se a riure, envejoses,
Hera i Afrodita.
S'enfada, encara rai que no la trenca,
la llença
i diu una maledicció per a qui gosi
aixecar-la.

Ho veig. L'aixeco. La provo.
Em sorprèn el so tan dolç.
Hi veig. Veig el món diferent.
En fi, Apol·lo, crido,
la teva lira ara és indigna.
Mesurem-nos i ho veuràs.
Ho sent, s'aïra, ordena un combat
i qui en sigui vencedor
que imposi un càstig del seu gust.
Toca la lira,
es queden quiets els cérvols, admirats.
Em dono a la flauta,
l'os del cérvol pren ànima
i riu, i plora, carn que el desig fa bategar.
No hi ha vencedor.
Segon combat, el de l'astúcia.
Que tocant només amb les mans
pouem la música,
ordena el déu garneu.
Però com pot prendre ànima, la flauta,
si no es torna ànima l'alè?

I perdo.
Em penja d'un pi, venjatiu.
I m'espelleta de viu en viu
per fer-se un odre del meu cuir.

I deixa el meu cos
que el cantin els vents
que la meva sang, com cordes, dreci belles melodies.
I no és que li fes pena, mai,
només calia la meva música corporal,
més honorada que la seva lira,
perquè perdés el seny, el perdulari.
Penedit en aparença,
va transformar-me en riu.
Corren i s'abraonen les meves aigües, rompen,
llepen les pedres i les branques
per ajustar, incessant, la melodia,
per estripar a trossets el que està escrit.
I arrossegar-ho fins al mar, irrellevant.

Amanda Mikhalopulu (1966)

Traducció: Jaume Almirall

Desert

Atenes no existeix. Van col·locar l'Acròpolis en un turó i llestos. Amb sorolls (botzines, campanes, veus de venedors ambulants) i olors característiques (escombraries, llessamí, benzina) van crear en els autòctons la falsa il·lusió de la ciutat. Ells, per la seva banda, van transferir la falsa il·lusió de la ciutat als turistes, escrivint poemes amb les paraules sol, asfalt, coloms. Van compondre música amb gemecs que havien heretat de la dominació turca. Van barrejar èpoques, influències, moviments de la manera maldestra com la Història estratifica efectes.

Els fets van seguir el seu ritme. Es van posar noms a places (Karitsi, Koliatsu, Klavthmonos) i a carrers (Akadimias, Athinàs, Themistokleus). Amb guerres i tractats de pau es va reforçar la memòria col·lectiva, o amnèsia, com vulgueu dir-ho. Si una persona insisteix que veu davant seu la plaça Síndagma, està boig. Si la veuen milers, la plaça existeix.

Quan els meus pares em van dir que vivim a Atenes, me'ls vaig creure. Seria el mateix si em mostressin un avió i em diguessin, mira, una cullera. Sense pensar-hi gaire, vaig transferir aquest coneixement a la meva filla. Li vaig parlar de l'Àgora antiga i de l'exclusió dels esclaus i les dones de la Democràcia atenesa. Dels perses, de Temístocles i de l'«Epitafi» de Pèricles. De la Guerra del Peloponnès i del viratge dels atenesos contra els macedonis en l'època hel·lenística. D'on ho he après, això. Ho he llegit en els seus llibres.

Ho havia d'haver sospitat en els meus anys d'estudiant. Homer, ens deien, «es considera» creador de la *Iliada* i l'*Odissea*. Què vol dir «es considera»? Qui «considera» aquest «es considera»? No ens havia de fer rumiar la teoria de l'expansió, de Gottfried Hermann, d'acord amb la qual la primitiva *Iliada* va ser enriquida amb estratificacions successives? La teoria de l'agregació de Kirchhoff, d'acord amb la qual els poemes èpics són un *patchwork* de textos? O el fet que la llengua homèrica no es va parlar mai? El problema de les històries fascinants és que s'ensenyoreixen de tu. Et negues a posar-les en dubte?

Anys més tard, quan vaig començar les meves investigacions, vaig comprovar que les teories de l'expansió i de l'agregació són dues de les escasses claus de què disposem per obrir el pany del món «primitiu». De fet, tot el que us contaré va succeir amb expansions i agregacions d'idees. Igual com teixia i desteixia Penèlope a l'*Odissea*, teixien i desteixien conspiracions de grandesa els arranjadors de la història atenesa. Hermann i Kirchhoff van arribar molt a prop de la veritat, però els va fer por el pinyol. Una idea irrompible trenca les dents.

La maniobra s'havia organitzat perfectament i les cartes de la baralla s'havien barrejat moltes vegades en el pas del temps. Hi va haver expansions i agregacions de forma modèlica, perquè no es veiessin les costures. A cada vaguetat que els investigadors topaven, conclouïen que «res no pot admetre's amb seguretat». Així és com els homes reaccionen davant el desconegut.

Es tractava d'una conxorxa d'oradors, poetes i arqueòlegs. Membre d'ella, per referir-me només a alguns, era un antic filòsof que anunciava la bona nova de la felicitat i un periegeta que va arrasar totes les maduixes salvatges de l'Helicó. I, més tard, l'arquitecte alemany que va construir el palau reial d'Atenes, el *lord* que va transportar trossos del Partenó al Museu Britànic i el poeta grec que va escriure sobre les Cariàtides: «El jovent intueix el teu significat / S'eleva ja en les teves proximitats».

Van treballar en condicions d'extrem secretisme. Van transmetre «informacions» versemblants d'una generació a l'altra. Tanmateix la versemblança és l'enemiga de la veritat. Els artistes són monstres: distorsionen el món perquè no en suporten l'horrible obscuritat. Per què visualitzar l'humanisme d'aquesta manera completament inhumana? Per què elaborar una societat ideal i després deixar que homes de debò se les hagin amb magnituds vertiginoses?

El seu somni era crear una ciutat transcendental, incomparable. Una ciutat que descobrís les ciutats, els règims, la llengua i la llibertat. Barons tots ells, es trobaven en pòrtics secrets al fons del desert, pòrtics que es van crear segles abans que la sorra inundés el món. I allà, amb tossuderia i mètode, van confegir un pla d'idealisme i fantasia anàrquica. Van construir maquetes de temples i de cases amb cuines i estances dels homes. Van trossejar peces de terrissa per als ostracismes. Van inventar aventures a les costes d'Àsia Menor. Van fabricar estris de terrissa i de metall, deixant en herència als de després la responsabilitat d'enterrar-los profundament dins la terra. Van inventar noms d'homes savis i de dones submises. Van formular teories filosòfiques sobre la felicitat, el temps i la mort. Gradualment van crear una societat que encaixava amb la seva arbitrària visió sobre omnipotència i control.

Gradualment vol dir que la una invenció trepitjava sobre l'altra, exactament com succeeix amb la primera mentida que condueix a la següent. Si van donar a la ciutat dels atenesos una dea patrona, no era menester una festa en honor seu? Així van començar les Panatenees. Van anomenar els seus veïns beocis i megaresos, perquè cap ciutat no és una illa. Van inventar l'Assemblea del Poble, la Màntica, els sacrificis. Els déus, les heteres, els esclaus.

Era tal la xerrameca, l'ambició depravada, la seva necessitat de jugar, que en comptes de crear una història coherent, es van estimar més esquinçalls de poemes lírics i mites sobre tridents i olives. En realitat tots aquests senyors es divertien jugant al Monopoly: et dono Súnion, em dones Eleusis? I en veritat els hauria odiat pel mal que ens van causar, per l'horrible sensació d'inferioritat amb la qual ens van obligar a viure, si no fos que

m'adonava de tant en tant que ens van salvar ja del desert. Del lloc tèrbol que ens obliga a caminar amb el cap acotat preguntant: com hem acabat així?

Escolteu ara el que passa. Una tarda que passegem pel Licabet amb el meu home, em giro i li dic, no veig res, no existeix res. El meu home hi està d'acord, mou el cap hipnotitzat. I de fet anem per un lloc desert, només l'Acropolis es distingeix al fons com una maqueta de cartró il·luminada. És com si el món s'esqueixés de cop i veiessis el paper sobre el qual estava escrit.

Quan em van demanar que escrivís un text sobre Atenes vaig pensar que havia arribat l'hora, mig de broma mig de veres, de compartir amb vosaltres la veritat. El pitjor que pot passar és que us penseu que escric una història. És pitjor encara el fet que m'he quedat bocabadada.

Però potser voldreu jutjar vosaltres sols, sense refugiar-vos en tot el que us han dit els altres. Obriu els ulls, mireu. Us ho asseguro, arribareu a la mateixa conclusió. Si una persona insisteix que veu davant seu el desert, és boig. Si el veuen milers, el desert existeix.

Iannis Palavós (1980)

Traducció: Maira Fournari i Lucas Gonzalvo Valls

Broma

Password

Durant dos estius sencers, quan anava de vacances al poble, robava la connexió a internet del veí. Al principi la tenia oberta, sense clau. Quan va descobrir que algú la hi robava, hi va posar una contrasenya. Un dia a la cafeteria li vaig preguntar la seva data de naixement, fent veure que volia saber el seu signe del zodíac. Vaig tornar a casa i vaig teclejar-ne els números. Així és com dos estius vaig estar descarregant-me música. Vaig pensar a enviar-li fins i tot una targeta de felicitació pel seu aniversari. Avui, 19 de juny del 2009, quan tot just m'han donat uns dies lliures, he agafat l'autobús per anar al poble. Arribo i veig davant un taüt. Li faig un senyal a la meva mare. «El va atropellar un cotxe», ha dit. «Que injust, tan jove». He pujat a la meva habitació, he encès l'ordinador i hi he teclejat la contrasenya: anava com una seda.

Carles Riba (1893-1959)

Traducció / Μετάφραση: Maira Fournari

Llibres de poesia

Μés / Πιότερο

Dame un vasito de sed,
que me estoy muriendo de agua.

Anònim

Δώσμου ένα ποτηράκι δίψα,
που πεθαίνω από νερό.

Ανωνύμου

El futur no dona temps,
el bes no dona esperança;
només l'amor dona amor,
només la set dona aigua.

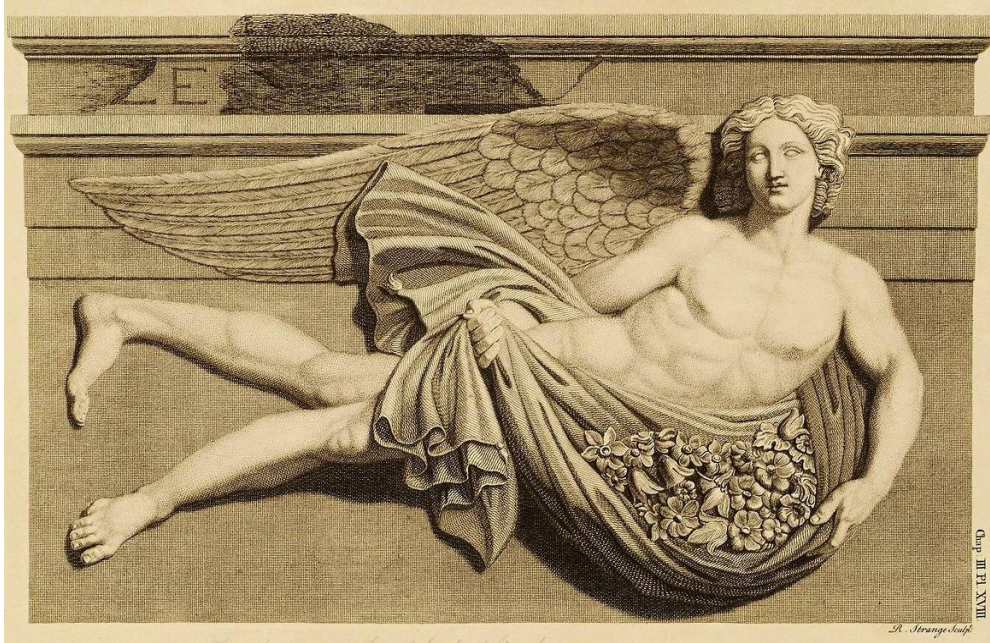
Το μέλλον δεν χαρίζει χρόνο,
το φιλί δεν χαρίζει ελπίδα·
μόνο η αγάπη χαρίζει αγάπη,
μόνο η δίψα χαρίζει νερό.

El nostre dia és profund
com el cor del qui s'arrisca
a ser feliç; en el joc
creixen, vencent, les pupil·les,
fins que tot el món hi cap,
oh gloriosa beguda!
L'atzur, amb estranys ocells,
marca la amida i l'ajusta.

Η μέρα μας είναι βαθιά
σαν την καρδιά αυτού που αποτολμά
να ευτυχήσει· στο παιχνίδι
μεγαλώνουν, καθώς νικούν, οι κόρες των ματιών
ως ότου όλο τον κόσμο να χωρέσουν,
ω, δοξασμένο ύδωρ!
Το γαλάζιο, με παράξενα πουλιά,
ορίζει το μέτρο και το ρυθμίζει.

Ai aigua que fa morir!
—de tan pura no s'hi pensa.
Set que salva i que no es vol,
quan passa pel cor tot sol
real com una tempesta.

Αχ, φονικό ύδωρ!
—τόσο απροσδόκητα αγνό.
Δίψα λυτρωτική κι ανεπιθύμητη,
όταν περνά από την καρδιά τη μονάχη
αληθινή σαν καταιγίδα.



**VIII. ΕΣΠΑΙ
ΠΕΡ Α ΛΑ ΚΡΕΑCΙΟ
Η΄. ΧΩΡΟΣ
ΓΙΑ ΤΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ**

Joan Margarit

Càlcul d'estructures, 2005

Aeroport d'Atenes

L'aurora acaricia amb dits de rosa
fusellatges que semblen, enlairant-se,
fantasmes d'alumini de la Ilíada.
La veu de les ruïnes d'algun déu,
una veu com de restes de muralla,
s'escampa en grec per la megafonia.
Vora el pope barbut, suat, amb robes
d'un negre destenyit, com una icona,
homes amb rostre astut de mercader
parlen i gesticulen amb el mòbil.
Noies de ventres tersos, avorrides,
van fullejant revistes i fan cua
davant les màquines mig rovellades
de venda de begudes. Coca-cola:
aquest és l'elixir que pren Helena,
mostrant les cames nues i les ungles
vermelles dels seus peus, que desafien
qualsevol que es proposi enterrar el mite.

Miquel Desclot

Cançó d'Hèctor al seu fill Escamandre

A Stewart Conn

Sota la verda fronda
on nia l'oriol,
el pare m'ensenyava
a fer l'aguait tot sol.
Les hores eren amples
i no es ponia el sol.

Sobre l'onada esquerpa
girada pel garbí,
el pare m'instruïa
en l'art del volantí.
La mar assolellada
prenia el to del vi.

Al llom d'una euga fosca
que feia el vent xisclar,
el pare m'educava
per ser un bon capità.
El fons obscur dels homes
jo creia veure clar!

Anna Gas

Trisomia

If you encounter any problems you cannot resolve yourselves,
you will be assigned children. That usually helps.

Iorgos Lanthimos, *The Lobster*

Què inútil li era prémer les parpelles amb força per entrar més ràpidament al somni, si el cos se li tensava per segons damunt del matalàs suat, dessota els llençols desgavellats. Restaven només, però encara, vint-i-tres hores de classe i quatre exàmens. I l'endemà al matí, la prova de circulació per aconseguir el carnet de motocicleta. Ja havia perdut dues hores i mitja de son agitant-se dins el llit i s'esforçava, contraient els músculs de la cara, a adormir-se quan una llum sobtada va envair la cambra. No provenia de la pantalla del telèfon, que havia apagat, ni tampoc de la finestra: es propagava des del seu darrere. Incorporat, girava el cap per trobar-ne el focus i sempre la tenia al clatell. S'hi va dur la mà i hi va trobar una mena d'orifici, un solc circular, d'on regalimava una substància espessa i líquida. Hi va sucocar els dits. La textura era com de xampú, una mica més densa, i el color, que l'encegava, inexplicable, d'una blancor brillantíssima que els contenia i explotava tots. Va sospirar, esgotat. Quina desgràcia que aquella fos la nit.

Com s'esperava, perquè la germana li havia explicat el seu pacte de dalt a baix, el pare no va tardar ni deu minuts a obrir la porta abruptament per arrencar-lo del llit i empènyer-lo fins al menjador, on el van rebre els altres quatre, ja despullats i encenent una foguera petita. La mare se li va acostar per treure-li el pijama i, malgrat que li omplia els pulmons d'angoixa amb el seu alè fètid, va aixecar els braços per facilitar-li la feina. Sabia que no se la trauria del damunt fins que li hagués deixat fer el que volia. Des que se li havia començat a atrofiar la vista tenia la resta de sentits subtilment aguditzats, per la qual cosa fer-la fora amb una manotada o etzibar-li un insult li provocaven un profund estat d'afflicció que ningú tenia prou ànims per suportar. Dret com un pal i aguantant la respiració, es deixava despullar i palpar per la dona mig cega.

—Noto que tens les ungles massa llargues i que et cau el cabell. Ja te'l rentes amb el sabó que et va receptar el dermatòleg? Deixa que te les talli abans no comencem...

—Ara no, Argelaga. No veus l'hora que és?— va interrompre el pare. Tenia la veu gairebé tan fosca com la pell que, en comptes de mudar-la com les serps, se li enfosquia per clapes al llarg de tota la superfície extensa del seu cos. Havia estat pàl·lid i inexpressiu; ara es convertia a poc a poc en un forat negre. Desagradable com era de fitar-lo a la cara que no tenia, ell sempre li buscava l'esquena que, com a mínim, de tant en tant brillava. Ell i el Fill, el nen petit que ara corria esvalotat al voltant de la foguera, eren els dos que restaven per fer el pacte, desil·luminats encara. La dona obesa i boteruda arraulida al costat de l'Argelaga no els treia els ulls del damunt: era el Porc d'or, sempre silenciosa i absent

malgrat l'espai que ocupava el seu cos desmesurat. Elles dues i la germana duien també la pintura a l'esquena, que aquella nit s'havia encès a la pell de tots els membres per acollir el nouvingut. Excepte ell i el pare, que van romandre tan a prop del centre com la calor i el fum els permetia, tots van fer un cercle al voltant de la foguera, agafats de les mans. El pare el va agafar per l'espatlla, el va inclinar cap endavant de manera que l'esquena li formés un angle agut amb el terra i li va sucuar els dits negres al forat del clatell que segregava la pasta lluent.

—Jo, Sigil, posseeixo la teva llum i t'anomeno membre adult d'aquesta família —va dir el pare, dibuixant-li amb els dits el número tres a l'esquena— sempre que passis la prova.

Amb la pintura calenta regalimant-li cuixa avall, es va redreçar i es va apropar a la finestra, uns pams oberta, per agafar un glop d'aire immens. Després, es va dirigir cap a la seva germana, que va assentir. Es van abraçar breument mentre el pare, la mare, la tieta i el Fill, distret, es confonien repartits en l'espai gris del menjador, com si volguessin presenciar l'acte només de reüll; però el blanc dels ulls d'en Sigil es distingia clavat sobre els fills. El noi va tancar els ulls i, sense tocar encara la germana, va afigurar-se tants cossos calents com era capaç de recordar dels vídeos d'internet amb què es masturbava. Espatlles amples, pectorals voluminosos, ventres plans i un camí pelut fins a la verga excitada. Concentrat en la imatge intermitent, es va sacsejar la seva fins que va assolir prou volum i aleshores va penetrar la noia, que s'havia recolzat a la vora del moble de la televisió. Només era un cul, el que veia; una vagina, el que sentia. Si anava de pressa, s'acabaria aviat. Es va agafar als malucs de la germana i, amb tota l'angúnia de l'existència a la seva pelvis, la va envestir repetidament. El so trencat que li fugia de la gola no era un crit: eren les restes de la veu exhaurida d'un cos balmat. Voci, l'havien batejat en el seu pacte. De Vociferant. Era el càstig, o la conseqüència inevitable, d'haver escollit ser l'altaveu cacofònic de la família. Aquí les injúries havien de cremar sota les pells. La ràbia el va fer escórrer-se. Es van separar a l'instant. L'ull d'en Sigil va copsar el degotim d'esperma que baixava per la cuixa de la seva filla tal com abans ho havia fet la pintura de llum per la del seu fill.

—Enhorabona. Oficialment ja ets un més de nosaltres. Hem acordat d'anomenar-te Cash. No cal exposar-ne els motius.

Mai no l'havien arribat a conèixer gaire. Algun cop l'havien enxampat robant aparells electrònics a companys de classe i cosmètics en centres comercials. De vegades se'ls quedava ell; normalment els venia. I així anava omplint diverses guardioles, servades en armaris tancats de l'habitació, fins que els bonys que li creixien a les cuixes es van fer tan evidents que cap pantaló no els amagava. A casa es pensaven que si li feien un tall a la pell tibada de les protuberàncies sortirien disparades tones de monedes. El que no sabien era que la seva principal font d'ingressos, que provenia de la seva amiga Esya cada cop que l'acompanyava a veure l'advocat per ajudar-la a obtenir la nacionalitat, eren transferències bancàries. I que, sobretot, allà a les cuixes hi guardava la culpa de les mentides. Però ara l'oprimia una altra mena de culpa: podia haver prenyat la germana. La Voci, aleshores,

tindria el mateix aspecte que el Porc d'or? Al llarg dels quatre anys que feia que en Sigil l'havia dut a viure amb ells, el Porc d'or s'havia anat farcint d'embarassos: a l'estómac, als genolls, a les galtes, al colze esquerre... Tota ella era un embaràs de secrets. Abans d'això, tampoc no s'assemblava a l'Argelaga. Sempre les havien trobat dissemblants, malgrat la insistència dels avis de vestir-les amb la mateixa roba quan eren petites. Una cosa sí que les assimilava: en les fotografies que lluien emmarcades al menjador, que en Sigil feia a les nits, se les veia dormint en la mateixa posició fetal, l'una al costat de l'altra al llit que compartien. En Sigil dormia en un llit individual al seu costat. Per això en Cash mai no havia estat segur si el Fill, que, de fet, tenia un nas aguilenc com el Porc d'or, era germà seu. Potser, llavors, la Voci tampoc no ho era. I ell, de qui portava la sang? Que senzill hauria estat pintar-se el front sencer de llum, i no l'esquena, per poder il·luminar el camí, i no les runes. I haver sortit corrent per la finestra enllà del fum i de la confusió genètica dels cossos reunits al voltant del foc. I ara, que inútil aquell número estampat al seu darrere, si mai no en voldria treure llum, d'aquell traç pervertit. Però ja tocava dormir.

Es va llevar amb l'esquena tènuement encesa i es va anar a esclarir la cara amb aigua freda. Al passadís es va creuar amb la germana, que estava a punt de marxar a treballar, i li va grapejar una natja per demanar-li, per favor, si el podia dur en cotxe a fer la prova de circulació, tu que ja en saps.

Marc Rovira

Argos

Ja pots fer l'animal, creu-te el crit dels seus déus:
seu quan t'ho manin, salta i corre i caça llunes
refregides d'un foc inconstant quan els teus
vint anys no siguin res. Ha tornat i t'ennunes:
hi cauràs? Saps que els ulls els té fets de granit
i que ara ve amb la mà estesa a prendre't la gana.
Saps que somia mars picats quan ve la nit:
ell marxa sense tu i mai no t'hi demana.
Esclar que se n'amaga i vol tornar, perdut
en coves de desig, vestit amb roba vella
i amb un somriure estrany que fa que sembli mut.
S'ajup i plora, i només somriu per ella.
Tu? Mou la cua i llepa i crema núvols d'or.
Que sàpiga qui ets.

Només un gos que mor.

Blanca Llum Vidal

Amor a la brega, 2018

Diu que diu

a la Conxi

Plató diu que Ió diu que Sòcrates diu
la veritat: que Homer ens diu que «un ocell
els vingué damunt quan s'enardien
a franquejar el vall, una àguila de vol encelat,
que [deixà] el poble a l'esquerra, portant
entre les urpes un serpent sagnant, enorme,
viu, que encara es debatia i no havia oblidat
encara el seu delit, perquè torcent-se enrere,
ferí al pit, vora el coll, l'àguila que [l'havia pres];
la qual l'amollà daltabaix a terra, punyida pels
dolors, i caigué al mig de la turba; i llavors ella,
xisclant, seguia l'alè de l'oratge». Llavors a casa
l'amiga em diu que el cap li diu que el cor li diu
que no en sap res, d'abans, que «ara estic
en el mateix lloc on estic ara». I li diuen
que és torta, esguerrada, com una enze
i llumada. Esparta la va llançar costera avall,
però ella ve amb ales: segueix l'alè de l'oratge,
atrapa la pedra i la fa imant.

Jaume Coll Mariné

Un arbre molt alt, 2018

La cançó del xot que canta sol i és molt tard

Amb Heràclit.
A Joan Ferrer Gràcia.

No he trobat res
i hi havia el llamp que timoneja les coses
i la cançó del bosc coberta de nit
i aquesta llum d'a prop meu que es fa gran
que m'il·lumina una mica
que se m'acosta i m'amaga
que il·lumina una mica el que mor i el que viu
dins el que mor i el que viu
i no trobava res
i cantava el no-res
i volia cantar la fosca amb el foc
dir la fosca i el foc que es torna aire
i l'aire que es fa riu i que es fon que se'n va
dir la mort i la son
que s'amagaven
perquè els agrada amagar-se
i jo que m'amago amb la nit
perquè m'agrada
dir-m'ho tot una mica només
amagant-me
i hi havia la nit i les coses
i jo cantant amb veu lletja les coses
i jo cridant la meva mort que és de fusta
i el crit de l'òliba
des d'aquí
des del cor d'un roure sec
amb el cap aixafat i les potes petites mal fetes
amb el meu crit fet de fusta i de fang
amb un cos que és un tronc
petit
fet de fang i d'ossets

si pogués canviar el meu crit en alguna cosa bona
si pogués com fan els homes dormir dormir dormir

Miquel Àngel Llauger

Coloms

(recreació d'un motiu de Kostas Kariotakis)

Darrere la finestra
el contraaix gegant

del crepuscle ens recorda
que som fang que es desfà.

El poeta fa versos
com qui fuig d'un encaç.

A la plaça dels plàtans
han encès dos fanals

i la llum s'ha vestida
d'espona de malalt.

El poeta fa versos
i se'ls posa a la mà,

com els coloms que els naufrags
escampen a l'atzar

i que arriben, si arriben,
massa lluny, massa tard

i amb bocins de missatges
de paper rebregat.

Xènia Dyakonova

Egina

A l'illa del pistatxo,
els popes no s'hi afaiten mai,
ni es tallen els cabells:
absorts en la litúrgia, s'amoixen
les barbes constantment,
que els baixen pit avall, desmadeixades
i incultes; tots aquells que vénen
al temple a confessar-se porten
un temporal que brama dins el crani
o un ganivet al cor, i aboquen
grumolls de sang a cau d'orella,
com si mengessin vidre mòlt:
només la ment del confessor
té la textura d'un diumenge al camp,
on la claror destil·la
sorolls concrets que no es confonen
i cauen nítids. Una moto
que frena en sec. Un estornell s'aviva.
El rec murmura batejant les flors.