

Torre dels Vents Αέρηδες

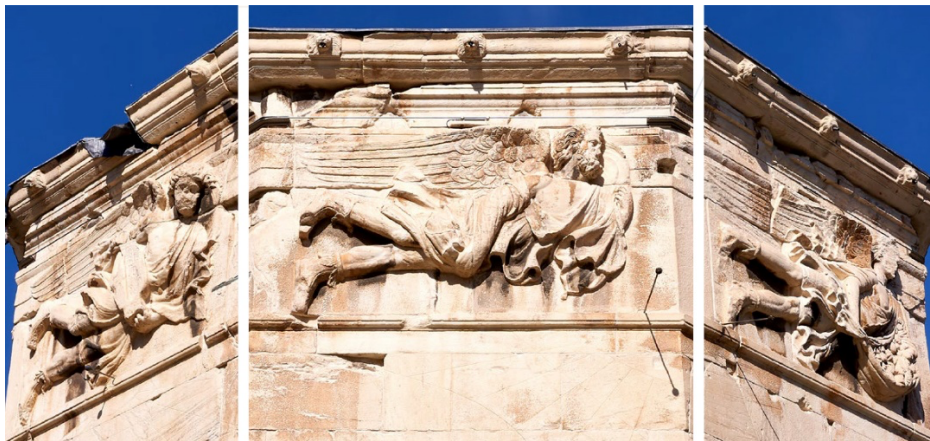
Revista digital de cultura neogrega

Ψηφιακό περιοδικό νεοελληνικού πολιτισμού



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, 2021

© D'aquesta edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2021

Imatge de coberta: "The Upper Part of the Tower of the Winds (Horologion of Andronikos Kyrrhestes)" 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.2021.2>



Reconeixement-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.ca>

ÍNDEX – ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

I. TRAMUNTANA – ESTUDIS I ASSAIGS

A'. ΜΕΛΕΤΕΣ ΚΑΙ ΔΟΚΙΜΙΑ	7
Rubén J. Montañés. <i>Rembético i llengua: la consciència de l'argot</i>	9
Helena Badell Giralt. <i>Nanos Valaoritis: un recorregut vital i poètic</i>	23
Pau Sabaté Marqués. <i>L'alfa perduda: un hàpax legómenon inexplicat a la poesia d'Elitis</i>	35
Raquel Villalonga. <i>Plantes i flors a l'obra poètica de Iorgos Seferis</i>	41
Joan-Andreu Martí Gebellí. <i>De la GEC a l'IEC</i>	91
Pere Alberó. <i>Teo Angelopoulos i algunes afinitats electives (II). El punt de trobada amb Iorgos Seferis</i>	107
Eusebi Ayensa. <i>El darrer enterrament turc a Réthimno: un escoli a la Crònica d'una ciutat, de Pandelís Prevelakis</i>	117

II. LLEBEIG – LITERATURA: NOVETATS I RESSENYES

B' ΛΙΨ – ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ· ΝΕΑ ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ	121
<i>Literatura neogrega. Títols publicats a casa nostra després de la relació anterior (anys 2020-2021)</i>	123
Joan-Andreu Martí Gebellí. <i>Kavafis: «Soc un poeta de la vellesa»</i>	125
Katerina Malakaté. <i>Aprendre a parlar amb les plantes, de Marta Orriols, traduïda al grec</i>	127

III. MIGJORN – FETS I GENT

Γ'. ΝΟΤΟΣ – ΓΕΓΟΝΟΤΑ ΚΑΙ ΠΡΟΣΩΠΙΑ	129
Constantí Kontos. <i>Els Kontos, la nissaga grega de Cadaqués</i>	131
Eusebi Ayensa. <i>Un grapat de terra porpra entre les parets seques de Cadaqués</i>	139
Lucas Gonzalvo Valls. <i>Dinos Khristianópulos (1931-2020)</i>	143
Jaume Almirall. <i>Vassilis Alexakis (1943-2021)</i>	145
Jaume Almirall. <i>Katerina Zarokosta (1950-2021)</i>	147

IV. LLEVANT – ENTREVISTES

Δ'. ΑΠΗΛΙΩΤΗΣ – ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ	149
Pau Sabaté Marqués a Evriviadis Sofós: «És important que s'enforteixin els lligams culturals entre Catalunya i Grècia»	151
Jaume Almirall a Josep Tero: «He tingut la sort d'haver estat alumne de Maria Àngels Anglada»	155

V. GREGAL – BELLES ARTS	
Ε'. ΚΑΙΚΙΑΣ – ΚΑΛΕΣ ΤΕΧΝΕΣ	163
Iannis Vassiliu. <i>Vint pel·lícules gregues que han definit el segle XXI (fins avui)</i>	165
Gemma Moré Pratdesaba. <i>El desig i la seva necessitat com a vivència</i>	177
Helena Rotés Rull. <i>Persèfone i la quarta dimensió</i>	179
VI. MESTRAL – REVISTA DE REVISTES	
ΣΤ'. ΣΚΙΡΩΝ – ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΠΕΡΙΟΔΙΚΩΝ	185
Grigoris Bekos. <i>Geórgios Bambiniotis: «No em fa por la tecnologia»</i>	187
Fondas Trussas. <i>La cançó «No era una illa», de Manos Khatzidakis, va ser molt escoltada durant la dictadura</i>	190
Marilena Astrapel·lu. <i>Tothom parla de Guiak</i>	197
Vanguelis Khatzivassiliu. <i>Una altra Àsia Menor</i>	291
VII. ΧΑΛΟC – TRADUCCIONS LITERÀRIES	
Ζ'. ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ	203
Dues cançons populars	205
Dimítrios Vikelas	207
Andreas Karkavitsas	214
Kostas Takhtsis	225
Dinos Khristianópulos	231
Petros Màrkaris	241
Tres poetesses: Zoí Karel·li, Melissanthi, Kikí Dimulà	249
Joan Margarit	253
VIII. PONENT – ESPAI PER A LA CREACIÓ	
Η'. ΧΩΡΟΣ ΓΙΑ ΤΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ	257
Maria Rosa Llabrés Ripoll	259
Esteve Miralles	260
Maria Josep Escrivà	261
Manuel Forcano	262
Sebastià Alzamora	264
Iban L. Llop	269
Maria Callís Cabrera	270
Jaume C. Pons Alorda	271
Glòria Coll Domingo	274
Maria Sevilla Paris	276
Maria Magdalena Gelabert-Miró	277
Eloi Creus	278
ESMENES I SOLUCIONS AL NÚM. 1	
ΔΙΟΡΘΩΣΕΙΣ ΚΑΙ ΛΥΣΕΙΣ ΣΤΟ ΤΕΥΧΟ 1	279



I. ESTUDIS I ASSAIGS

A'. ΜΕΛΕΤΕΣ ΚΑΙ ΔΟΚΙΜΙΑ

Rembétiko i llengua: la consciència de l'argot

Rembetiko and language: the awareness of slang

Rubén J. Montañés

Universitat Jaume I

Article rebut: 15 de gener del 2021

Sol·licitud de revisió: 1 de febrer del 2021

Article acceptat: 1 d'abril del 2021

Montañés, Rubén J. 2021. *Rembétiko* i llengua: la consciència de l'argot. *Aérides* 2, pàgs. 9-21

Resum: en el període que va des de la Gran Catàstrofe d'Àsia Menor i l'ocupació nazi durant la 1a Guerra Mundial, es configura el gènere musical anomenat *rembétiko*, una manifestació en principi de la cultura suburbana que progressivament perdrà els seus trets més marginals. Una característica del *rembétiko* és la utilització en les lletres de les seves cançons de molts termes d'argot, o que passaven per ser-ho. A través de la cançó de 1932 «Το λεξικό του μάγκα», «El lèxic del pinxo», s'analitzen alguns d'aquests termes i es reflexiona sobre el concepte i límits de l'argot.

Paraules clau: *rembétiko*, cançons, llengua neogrega, argot.

Abstract: in the period since the Great Catastrophe of Asia Minor until the Nazi occupation during World War I, the musical genre called *rembetiko* gets configured: a manifestation at first of suburban culture that will gradually lose its most marginal features. Characteristic of the *rembétiko* is the use in the lyrics of its songs of many slang words, or that were supposed to be slang ones. Through the 1932 song «Το λεξικό του μάγκα», «The lexicon of the scumbag», some of these words are analyzed and the concept and limits of slang are reflected..

Keywords: *rembetiko*, songs, Modern Greek language, slang.

Qualsevol acostament que es vulgui fer al *rembétiko*, des de qualsevol punt de vista, troba en primer lloc el problema del concepte i límits del gènere, caracteritzats per una imprecisió substancial. Tanmateix, sembla fora de tot dubte que cal distingir-hi un primer període, més o menys des de 1925 fins la 2a Guerra Mundial i l'ocupació nazi, en què el tret dominant, definit sobretot pels temes, és la marginalitat; i el punt d'inflexió d'aquest període seria 1936, any de la instauració de la dictadura de Ioannis Metaxàs, a causa de la qual la marginalitat esdevingué il·legalitat.

A aquest primer període pertanyen les cançons que parlen de l'haixix i les drogues en general, de la presó, de punyalades i de crims sovint passionals i sempre apassionats; cançons que recullen el parlar dels compositors i, alhora, del públic que les sent i entre el qual es difon. És raonable entendre que el públic s'eixampla contínuament i aviat ultrapassa els sectors més immersos en l'esmentada marginalitat; des del punt de vista de la llengua, aviat es fa evident que en aquests sectors s'empra un argot. Aquest argot està

present a les cançons en diversa mesura, en la majoria la proporció és molt baixa; però la consciència d'aquesta coexistència de registres hi comporta les reflexions. La primera – en realitat l'única possible – és sobre els significats dels mots de l'argot.

D'això tracta la cançó que avui ens ocupa, precisament, començant pel significatiu títol «Το λεξικό του μάγκα», que podríem traduir per «El lèxic del pinxo». No pareixen existir divergències sobre el seu primer intèrpret ni sobre la seva datació, Petros Kiriakós (1899-1984) i 1932, però sí sobre l'autoria de la lletra: alguns l'atribueixen també a Kiriakós, d'altres l'adjudiquen a Panagiotis Màthesis... però la informació sobre aquest és pràcticament inexistent, tret que havia escrit cançons per a Iannis Papaioannu, Markos Vamvakaris i Vassilis Tsitsanis, abans de marxar a Amèrica.¹

- Κεσάτια μωρέ βλάμη κι άμα δεν έχει δουλειά, δεν έχει αλισβερίσι.
- Τι θα πει αλισβερίσι;
- Καλαμπαλίκι μωρ αδερφέ.
- Μας φώτισες!
- Ε, άμα δεν αντίζεσαι τα σέα και τα μέα, γίνου λαγός και πούλευε.
- Μα τι γλώσσα είναι αυτή;
- Αυτή αδερφέ μου είναι το ησπεράλντο, το λεξικό του μάγκα. Κι από ενθάδε κι εμπρός όλη η Ελλάδα θα ξηγιέται μ αυτό το βιολί. Και τώρα δώσε βάση για να φωτιστείς, να μη μείνεις στραβός:

Τις κυράδες λέω γοργόνες, και τους φίλους νταβατζήδες
 Τα κορίτσα λέω τρυγόνες, τα μαστούρια τσαμπουκαλήδες
 Το μηδέν το λέω τρίχες και το δάνειο λέω τράκα
 Το εννόησες, λέω, μπήκες και τους τικιτάνγκ Μαρίκες
 Ξέρω κι άλλα, αλλά στρι και κόβω ρόδα και σας κάνω τη κορούδα.

Σπλάχνο λέω τη γκόμενά μου και τη μάνα μου γριά μου
 Το παρλάν λέω ομιλώντα, το παλτό Επαμεινώντα
 Λέω τον πλούτο μπερεκέτι και την πιάτσα λέω κουρμπέτι
 Το απών το λέω ερήμη, τ ακακαϊδι καρντερίμι
 Ξέρω κι άλλα αλλά δεν τα σκάω μύτη και πουλεύω σαν σπουργίτι.

Τον καπνό τον λέω ντουμάνι, τον γιατρό τον λέω αλμπάνη
 Την κουβέντα λέω λίμα, τη στενή την λέω τμήμα
 Το σιλάνς το λέω μόκο, τα ψιλά τα λέω μπαγιόκο
 Τον καθρέφτη μπανιστήρι, το συνωστισμό κολλητήρι
 Ξέρω κι άλλα από τέτοια φίνα, μάτσα και σας κάνω την μπεκάτσα.

Τα μεράκια λέω νταλκάδες, τους κουτούς τους λέω χαλβάδες
 Το θυμό τσαμπουκαλίκι, την αναποδιά μανίκι
 Τη γιορτή καλαμπαλίκι, το κουράγιο ζοριλίκι

¹ Cf. <https://aimonas.gr/συγγραφείς-ειρήνη-μάθεση-τερζάκη>, i en referència a l'escriptora Irini Mathesi-Terzaki, diu: «Ο πατέρας της Παναγιώτης Μάθεσης ήταν μερακλής και στιχορρογός έχοντας γράψει τραγούδια για τον Γιάννη Παπαϊωάννου, το Μάρκο Βαμβακάρη και το Βασίλη Τσιτσάνη πριν φύγει για την Αμερική. Ένα πολύ γνωστό τραγούδι του Παναγιώτη Μάθεσης είναι το “Μάρω, Μαίρη, Μαρία, Μαρικάκι μου”, τραγουδισμένο από τον Παπαϊωάννου. Tanmateix, la coneguda base de dades stixoi.info atribueix lletra i música d'aquesta cançó a Iannis Vel-las i Evànguelos Plomaritis, respectivament, i entre els lletristes no recull cap Panagiotis Màthesis. En aquest punt se'n perd la petja...

Το μαχαίρι λέω λάζο και το τρώω μπουζουριάζω
 Τώρα πάω μονάχα σκάβω κερκινάδες κι απολάω σαπουνάδες
 Τώρα πάω μονάχα σκάβω πατινάδα κι απολάω σαπουνάδα.

Το ψωμί το λέω μπανιόκα και τη φτώχεια λέω μουρμούρα
 Την αλληθωρη σορόκα και τη μπάζα λωβητούρα
 Τους αθλητάς λέω μπεμπέδες, τους προσκόπους πιτσιρίκια
 Τους δαντήδες κουραμπιέδες και τα γλέντια μερακλίκια
 Τώρα στρίβω και τραβάω στη γειτονιά μου, να μην έβρω τον μπελά μου.

Com es pot veure, el títol és absolutament coherent amb la lletra de la cançó: essencialment es tracta d'un lèxic, és a dir, un seguit d'equivalències entre allò que – arriscant-nos – en podem dir «termes habituals», perquè mal podem parlar d'estàndard en aquesta època, i l'argot utilitzat per la marginalitat. Aquest vocabulari és presentat amb total deliberació, com ho mostra el diàleg que introdueix la cançó pròpiament dita, la traducció del qual és la següent:

- Κεσάτια μωρέ βλάμη κι άμα δεν έχει δουλειά, δεν έχει αλισβερίσι.
- Τι θα πει αλισβερίσι;
- Καλαμπαλίκι μωρ αδερφέ.
- Μας φώτισες!
- Ε, άμα δεν αντίζεσαι τα σέα και τα μέα, γίνου λαγός και πούλευε.
- Μα τι γλώσσα είναι αυτή;
- Αυτή αδερφέ μου είναι το ησπεράλντο, το λεξικό του μάγκα. Κι από ενθάδε κι εμπρός όλη η Ελλάδα θα ξηγιέται μ αυτό το βιολί. Και τώρα δώσε βάση για να φωτιστείς, να μη μείνεις στραβός:

- **Calma**, compare, i si no hi ha feina, no hi ha **negoci**.
- Què vol dir **negoci**?
- **Tráfec**, germà.
- Ens has il·luminat!
- Ep, **si no pilles el teu i el d'un altre**, fes-te llebre i **toca el dos**.
- Però quina llengua és aquesta?
- Això, germà, és l'*esperaldo*, el lèxic del pinxo. I d'ara endavant Grècia sencera s'explicarà amb aquesta murga. I ara prepara't a il·lustrar-te, no et quedis tort [...]

Ja en aquesta mena d'introducció queda clar que «el lèxic del pinxo» – anomenat jocosament *esperaldo* – resulta incomprendible per a un parlant que no el conegui. Els mots i expressions «no reconeguts», tal com apareixen, en forma de taula són els següents:²

² Com a diccionari de referència s'ha pres el *Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής* (*Diccionari de la Llengua Comuna Neogrega*), de l'Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ιδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη) (Institut d'Estudis Neogrecs [Fundació Manolis Triandafil·lidis]), tot entenent que es tracta del més semblant al *Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans*. Quan recollim alguna definició, si no indiquem el contrari, és la d'aquest diccionari, íntegrament o en extracte; quan és textual, apareix entre cometes altes simples. En fem servir l'abreviatura *AKN*.

MOT GREC	ORIGEN I SIGNIFICAT
κεσάτια (το κεσάτι)	< turc <i>kesat</i> < àrab <i>كسا</i> <i>kasād</i> 'inactivitat'. És dubtosa la seva consideració com a mot d'argot; apareix documentat a <i>Η σταχομαζώχτρα</i> (<i>L'espigoladora</i>) de Papadiamandis, i es troba al <i>ΛΚΝ</i> .
αλισβερίσι (το)	< turc <i>alısveri</i> . Per la pregunta que fa l'interlocutor, és clar que aquí es tracta d'argot, però el fet és que no és inusual en grec actual i es troba al <i>ΛΚΝ</i> .
καλαμπαλίκι (το)	< turc <i>kalabalık</i> < àrab <i>غالبا</i> <i>galaba</i> 'tràfec'. De nou per la reacció de l'interlocutor hem d'entendre que és argot, però es troba al <i>ΛΚΝ</i> .
αντίζεσαι (*αντίζομαι)	Ètim desconegut. Apareix al <i>LSJ</i> : Ion. for <i>ἀνθίζομαι</i> . Aquest (<i>LSJ</i> , <i>DGE</i>) ³ pot significar «collir flors», que s'adequaria al sentit «pillar», però no es pot confirmar.
τα σέα και τα μέα	< llatí <i>suus, meus</i> (amb reserves). Es troba al <i>ΛΚΝ</i> , però només en aquesta mateixa expressió, de la qual no dona significat; només dona el de l'ètim.
πούλευε (πουλεύω)	Derivat postnominal de <i>πούλος</i> , <i>πουλί</i> 'ocell' < llatí <i>pullus</i> . Ací en el sentit de «fes-te ocell», és a dir, «vola».

Tot seguit comença l'exposició pròpiament dita del «lèxic del pinxo», en la forma explícita i reiterada «d'x, en dic y», en cinc estrofes, cadascuna de les quals queda closa per un vers o dos que no segueixen l'esmentat esquema però també contenen expressions d'argot. Expressades en forma de taules, queden així:

1a ESTROFA	
TERME HABITUAL	TERME D'ARGOT
κυράδες η κυρά 'mestressa, senyora de la casa, dona casada' (< gr. med. <i>κυριά</i> < gr. ant. <i>κυρία</i>).	γοργόνες η γοργόνα 'ésser fantàstic marí, amb mig cos superior de dona i inferior de peix; mascaró de proa, que sol representar una figura femenina; dona d'excepcional bellesa' (< gr. ant. <i>ή Γοργών</i> , forma menys freqüent que <i>Γοργώ</i> , però ja documentada a Hesíode, <i>Escut</i> 230).
φίλους ο φίλος 'amic' (< gr. ant. <i>φίλος</i>).	νταβατζήδες ο νταβατζής 'proxeneta' (< turc <i>davacı</i> 'defensor' < turc <i>dava</i> 'plet, procés').
κορίτσα το κορίτσι (< med. <i>κορίτσι[v]</i> < ant. <i>κόρη</i>): nena, noia.	τρυγόνες (η τρυγόνα < ant. <i>τρυγών</i>). <i>ΛΚΝ</i> : tòrtora, <i>Streptopelia turtur</i> L.; manera d'referir-se a una dona.
μαστούρια το μαστούρι (< η μαστούρα < àrab <i>mastur</i> 'ocult, amagat'): parestèsia produïda per la ingesta de narcòtics.	τσαμπουκαλήδες ο τσαμπουκαλής (< turc <i>çabukalı</i> , qui es comporta amb τσαμπουκάς < turc <i>çabuka</i> 'condemnat reincident' < <i>sabika</i> 'condemna nova' < àrab <i>سابق</i> <i>sābik</i> , idèntic significat). <i>ΛΚΝ</i> : persona cerca-bregues i provocadora.
μηδέν το μηδέν 'zero; manca total, inexistència' (< gr. ant. <i>μηδείς</i> , <i>μηδεμία</i> , <i>μηδέν</i> 'ningú, no-res').	τριχες η τρίχα 'cabell' (< gr. ant. <i>ή θριξ</i> <i>τριχός</i>). Quant a l'equivalència establerta amb <i>μηδέν</i> , <i>LSJ</i> : 'ἄξιον τριχός, i.e. good for nothing, <i>Ar. Ra.</i> 614'.

³ Sigles corresponents, respectivament, a *A Greek-English Lexicon* per Henry George Liddell, Robert Scott, Henry Stuart Jones i Roderick Mckenzie, conegut per *Liddell & Scott*; i al *Diccionario Griego-Español* de l'ILC del CCHS del CSIC.

δάνειο το δάνειο 'préstec' (< gr. ant. το δάνειον)	τράκα η τράκα 'manllevar petites quantitats de diners o elements de poc de valor' (segons el ΔΚΝ, formació regressiva a partir de τρακάρω < it. <i>attracare</i> [cf. cat., esp.] < àrab [a]traqqà, taraqqà, propiament 'pujar', i d'aquí 'portar un vaixell al costat d'un altre vaixell, o a port'). Sembla que τράκα, quant a significat, es correspon amb el català «atracament» o l'espanyol «atraco» 'robatori amb amenaces o violència', però no està massa clar com s'hi arriba; vegeu Corominas (<i>DECast</i> I 323-324).
εννόησες εννοώ 'pensar, considerar, entendre' (< gr. ant. έννοέω).	μπήκες μπαίνω 'posar el peu en, entrar' (gr. med. εμπαινω < gr. ant. έμβαινω, mat. sign.).
τυκιτάνγκ, aparentment onomatopeia, cf. ντίνγκι-ντάνγκα 'so de la campana'. Eufemisme per 'homosexual'.	Μαρίκες η Μαρίκα, hipocorístic de Μαρία, ací menyspreatiu per 'homosexual' (< esp. <i>marica</i> , cf. <i>maricón</i> , etc).
VERS DE CLOENDA	στρι και κόβω ρόδα «pego la volta i toco el dos» στρι, apòcope de στρίβω 'girar, canviar de direcció' (< ant. στρέφω) κόβω ρόδα [μυρωμένα], lit. «tallo roses perfumades», expressió equivalent a «tocar el dos a tota pressa», presumptament a partir d'una cançó de moda a principis del s. XIX (Sarandakos 2018 i 2019).
	σας κάνω τη κορόιδα η κορόιδα aparent femení analògic de το κορόιδο 'babau, ximple' < amb reserves, gr. med. *κουρογίδο < κουρά + γίδι 'cabra tosa', aplicat als soldats novells (Sathas 1873, 40).

2a ESTROFA	
TERME HABITUAL	TERME D'ARGOT
γκόμενα η γκόμενα 'dona amb la qual es tenen relacions amoroses' (< vènet <i>gomena</i> 'maroma' < àrab <i>guml</i> ; o bé feminització de γκόμενος < it. <i>gommeno</i> < fr. <i>gommeux</i> 'jove atractiu').	σπλάχνο το σπλάχνο 'entranya' (< gr. med. σπλάχνον < gr. ant. σπλάγχνον).
μάννα η μάννα 'mare' (< gr. med. μάννα / μάμμα < gr. ant. μάμμη).	γριά η γριά 'vella' (< gr. ant. γραιά).
παρλάν [cinema] sonor' (< fr. <i>parlant</i>).	ομιλώντα ο ομιλών -ώντος, participi en llengua purista o antiga, d'[ο]μιλώ 'parlar' (< gr. ant. όμιλέω 'tenir tracte amb'). Cal entendre-hi ομιλών [κινηματογραφός], 'cinema sonor'.
παλτό το παλτό 'abric, sobretot' (< it. <i>paltò</i> < fr. <i>paletot</i> < ang. med. <i>paltok</i>).	Επαμεινώντα ο Επαμεινώντας, nom propi, gr. ant.). Quant a aquest significat, a partir d'un cas particular, Tsiforos 1987 [1960-61], 18).
πλούτο ο πλούτος 'riquesa' (< gr. ant. ό πλοῦτος / τὸ πλοῦτος).	μπερεκέτι το μπερεκέτι 'abundància' (< turc <i>bereket</i> mat. sign. < àrab بركة <i>barakat</i> 'benedicció').

πιάτσα η πιάτσα 'mercat, lloc on es fa habitualment algun tipus de transacció o es lloga algun servei, p. e. taxi' (< ital. <i>piazza</i> < llatí <i>platea</i> 'carrer ample' < gr. ant. πλατύς πλατεΐα πλατύ 'ample').	κουρμπέτι το κουρμπέτι 'espai públic, fora de casa' (< turc <i>gurbet</i> < àrab بَغْرَب <i>ḡurbat</i> 'lluny de casa, en terra estrangera').
απών απών, -ούσα, -όν 'absent', participi gr. ant. ἄπειμι.	ερήμη ερήμην 'in absentia' (< gr. ant. ἐρήμην [δίκη] 'judici desert', acus. sing. fem. δ' ἔρημος -η -ον 'desert').
ακακαΐδι το ακακαΐδι 'asfalt, quitrà, residu', hàrax (possible deformació de το αποκαΐδι 'resta no carbonitzada d'un foc').	καρντερίμι το καρντερίμι, deformació de καλντερίμι 'empedrat' (< turc <i>kaldırım</i> < gr. med. καλοδρόμι < gr. ant. καλός δρόμος 'bon camí').
VERS DE CLOENDA	δεν τα σκάω μύτη «no trec el nas» i. e. «no em deixo veure» σκάω 'rebentar mostrar-se' (< gr. med. σκάζω, *σκάω < gr. ant. σχάζω, σχάω 'badar'). L'expressió es troba al ΔΚΝ, s. v. σκάω.
	πουλεύω σαν σπουργίτι «volo com un teuladí» πουλεύω no es troba al ΔΚΝ, però és immediat suposar-hi el significat 'em faig ocell' (< πουλί 'ocell' + -εύω).

3a ESTROFA

TERME HABITUAL	TERME D'ARGOT
καπνό ο καπνός 'fum' i 'tabac' (< gr. ant. καπνός 'fum').	ντουμάνι το ντουμάνι 'fum espés que produeix ofec' (< turc <i>duman</i> 'calitja, fum').
γιατρό ο γιατρός 'metge' (< gr. med. γιατρός < gr. ant. ιατρός).	αλμπάνη ο αλμπάνης 'ferrador; veterinari oficiós' (< turc <i>nalbant</i> 'ferrador' < pèrsic نَدْب لَعْن <i>nalband</i> < àrab نَعْل نال <i>nal</i> 'ferradura' + pèrsic بَدْب باند <i>band</i> 'instal·lador'). A tall de curiositat, cf. esp. <i>albéitar</i> 'veterinari' < àrab hisp. <i>albáyṭar</i> < àrab clàs. <i>bayṭar</i> o <i>bayṭār</i> < gr. ἰππίατρος.
κουβέντα η κουβέντα 'conversa, xerra' (< gr. med. κομβέντον το, κομβέντος ο 'reunió, aplec' < llatí <i>conventus</i>).	λίμα η λίμα 'llima, gratador; xerrameca' (< it. <i>lima</i> < lat. <i>lima</i>).
στενή η στενή 'presó, calabós' (< στενός -ή -ό 'estret').	τμήμα το τμήμα 'secció, segment, part, districte; unitat policial que s'encarrega d'un districte i el local on rau, comissaria' (< gr. ant. τμήμα, en gr. hel. 'part d'un llibre').
σιλάνς 'Silenci! Mut!' (< fr. <i>silence</i>).	μόκο 'a callar' (< it. <i>moccio</i> 'mut' o <i>moco</i> 'no res', cf. ΕΔΚΝ ⁴ i ΔΚΝ. No es troba als diccionaris italians).

⁴ Ετυμολογικό Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής (Diccionari Etimològic de la Llengua Comuna Neogrega) de Nikólaos Andriotis.

<p>ψιλά τα ψιλά 'xavalla, moneda fraccionària de poc de valor' (neutre plural substantivat de l'adjectiu ψιλός -ή -ό 'fi, prim' (< gr. ant. ψιλός -ή -ό 'nu, pelat').</p>	<p>μπαγιόκο 'moneda de poc de valor' (< it. <i>baiocco</i> o <i>bajocco</i>, moneda emesa pels Estats Pontificis entre el s. XV i 1865). L'ètim és incert; hom ha proposat una moneda d'argent d'època merovingia amb la inscripció «BAIOCAS CIVITAS», és a dir, de Bayeux. En qualsevol cas el mot s'ha conservat en molts dialectes italians com a sinònim de «diners». A destacar que en grec no el recull cap diccionari, però és mot conegut i emprat amb el significat de «diners», especialment «negres» o amb alguna finalitat il·legal (suborn, etc.). No pareix que s'utilitzi ja com a sinònim de ψιλά.</p>
<p>καθρέφτη ο καθρέπτης 'mirall, espill' (< gr. med. καθρέφτης < καθρέπτης < *κάθρεπτον < *κάθροπτον [ο > ε per contacte amb ρ]) < gr. hel. κάθοπτρον [per metàtesi de la ρ] < gr. ant. κάτοπτρον).</p>	<p>μπανιστήρι το μπανιστήρι, 'voyeurisme' segons el ΔΚΝ i en el sentit habitual; el de la cançó és avui inusitat (derivat postverbal de μπάνιζω, derivat postnominal de μπάνιο < it. <i>bagno</i> < llatí tard. <i>bannium</i> < llatí <i>balneum</i> < <i>ballineum</i> < gr. ant. βαλανεῖον). En el sentit de 'voyeurisme' el ΔΚΝ ho explica pels temps en què els homes anaven a veure subrepticiament les dones quan aquestes prenien el bany. No s'acaba d'entendre la sinonímia amb καθρέπτης; potser perquè hom s'hi mira, o perquè aquest es troba a la cambra de bany.</p>
<p>συνωσισμό ο συνωσισμός 'munió, gentada' (formació culta < gr. ant. συνωσιζομαι < συν- + ώσιζομαι, freqüentatiu d'ώθοῦμαι 'empènyer').</p>	<p>κολλητήρι το κολλητήρι 'soldador' (< gr. hel. κολλητήριον 'cola'). La segona accepció que en dona el ΔΚΝ és 'acció de grapejar una dona, en aparença involuntàriament, enmig d'una gentada'. Aquí es dona directament com a sinònim de gentada.</p>
<p>VERS DE CLOENDA</p>	<p>από τέτοια φίνα, μάτσα «de tals finors, a grapats» φίνος -α -ο 'fi, refinat' (< it. <i>fino</i>) το μάτσο 'pila, munt' (< it. <i>mazzo</i>). Tots dos mots es troben al ΔΚΝ.</p>
	<p>σας κάνω την μπεκάτσα, l'expressió sembla hàpax; hom l'ha interpretat com 'em faig l'espavilat'; per les connotacions que té l'au d'esveltesa i bona aparença, també podria interpretar-se com 'quedo d'allò més bé' (Apalodimos 1988, 43). η μπεκάτσα 'becada, bequerada' (< it. <i>beccaccia</i> o vènet <i>becazza</i>], l'au <i>Scolopax rusticola</i>; es troba al ΔΚΝ.</p>

4a ESTROFA	
TERME HABITUAL	TERME D'ARGOT
<p>μεράκια το μεράκι 'desig intens, dedicació, goig per una feina ben feta o per algun esbargiment' (< turc <i>merak</i> < àrab <i>مراك</i>).</p>	<p>νταλκάδες ο νταλκάς (< turc <i>dalga</i> 'distracció, dosi de droga', segons el ΔΚΝ, que d'altra banda, quant al significat, remet a μεράκι).</p>
<p>κουτούς κουτός -ή -ό 'ximple, estúpid' (< gr. hel. κοπτός 'pollastre, gall', en el sentit «que té cervell de pollastre»).</p>	<p>χαλβάδες ο χαλβάς (< turc <i>helva</i> < àrab <i>حلوى</i> <i>halwā</i>). El ΔΚΝ recull com a primera l'accepció habitual 'dolç fet de farina grossa' i en segon lloc 'persona sense voluntat, mandrosa', i curiosament remet com a sinònim a l'armenisme λαπάς 'substància d'arròs, farinetes per a infants; met.</p>

	‘persona mandrosa, sense energia, dèbil’ (< turc <i>lâpa</i> < armeni <i>lap</i>).
θυμό ο θυμός ‘indignació, irritació’ (< gr. ant. ὁ θυμός, mat. sign.).	τσαμπουκαλίκι το τσαμπουκαλίκι, qualitat del τσαμπουκάς ‘cercabregues, pinxo’ (< turc <i>çabukalı</i> , mat. sign. + turc <i>-lık</i> ‘relatiu a’).
αναποδιά η αναποδιά ‘obstacle, impediment, contrarietat’ (ανάποδος -η -ο ‘que va a l’inrevés, a la contra’ < [gr. med. ανάποδος < ανα + πόδ[ι]-ος] ‘a contrapeu’).	μανίκι το μανίκι ‘màniga’ (< gr. med. μανίκι[ο]ν, dim. de μάνικ[α] < llatí <i>manicae</i> (plural) ‘mànigues llargues d’una túnica’ < <i>manus</i> ‘mà’). El ΔΚΝ recull l’accepció ‘feina feixuga i obligada’, possiblement a partir de l’expressió «agafar algú per la màniga».
γιορτή η γιορτή ‘festa’ (< gr. med. γιορτή < gr. ant. ἑορτή, mat. sign.).	καλαμπαλίκι το καλαμπαλίκι ‘gentada, tràfec de gent’ (< turc <i>kalabalık</i> < àrab غلبة <i>galaba</i> ‘concorregut, freqüentat’).
κουράγιο το κουράγιο ‘ànim, coratge’ (< it. <i>coraggio</i> < llatí vulg. * <i>coraticu</i> , derivat de <i>cōr</i> , mat. sign.).	ζοριλίκι το ζοριλίκι ‘energia, força, pressió, violència; qualitat del ζόρικος άνθρωπος’ (< turc <i>zor</i> , mat. sign. + turc <i>-lık</i> ‘relatiu a’). El ΔΚΝ el recull.
μαχαίρι το μαχαίρι ‘ganivet’ (gr. med. μαχαίρι[v] < gr. ant. μαχαίριον, diminutiu de μάχαιρα, mat. sign. i esp. ‘coltell sacrificial’).	λάζο το λάζο, ο λάζος ‘ganivet la fulla del qual es plega dins del mànec’, ζò és, ‘navalla’, segons el ΔΚΝ, que proposa per ètim l’antropònim Λάζος, hipocòrisc de Λάζαρος, i el doblet a neutre a partir de l’acusatiu; es remet a la daga dels cavallers de l’orde de Sant Llätzer. Una altra etimologia proposada és Λαζός, gentilici del Lazistan, al mar Negre, que solien dur ganivets de fulla estreta a la cintura. Tot plegat, cap no resulta convincent.
τρώω ‘menjar’ (gr. hel. τρώγω ‘rosegat, remugar’).	μπουζουριάζω ‘detenir, empresonar’ ‘menjar’, segons el ΔΚΝ, que indica el desús de la segona accepció (que es correspon amb l’equivalència establerta per la cançó), sense donar-ne cap ètim. Se n’han proposat dos, convincents amb reserves: 1. < genovès <i>borsu</i> / ital. <i>borsa</i> ‘bossa de cuir’ < llatí <i>bursa</i> / <i>byrsa</i> ‘cuir’ < gr. ant. βύρσα, mat. sign. 2. < gr. med. μπουζουνάρα < *μπουζουνάρι < *υποζωνάριον i. e. ‘sota la faixa’ d’on ‘butxaca’.
VERSOS DE CLOENDA	Τώρα πάω μονάχα σκάβω κερκινάδες κι απολάω σαπουνάδες «ara vaig que només sovintejo bordells i deixo anar boles» σκάβω ‘cavar, fer una cavitat’ (< gr. ant. σκάπτω), segons el ΔΚΝ; hom li dona en argot els sentits possibles ‘buscar, confegir, sovintejar, cuinar’. κερκινάδες, aparent plural de *κερκινάς, no es troba al ΔΚΝ; hom proposa considerar-lo deformació de *κερχανάς, *κιρχανάς o *κερχανές ‘bordell, prostíbul’ (< turc <i>kerhane</i> < pèrsic <i>کارخانه</i> <i>kārkhāna</i> ‘taller, obrador’ < <i>کار</i> <i>kār</i> ‘treball’ + <i>خانه</i> <i>xāna</i> ‘casa’), que tampoc no es troba en cap forma al ΔΚΝ. απολάω pot explicar-se com a creuament entre απολύω ‘deslliurar’ (gr. ant. ἀπολύω, mat. sign.) i αμολάω (< it. <i>ammollare</i> < llatí <i>admöllare</i> , ‘afluixar’, cf. cat. amollar). σαπουνάδα ‘escuma de sabó, aigua sabonosa’ (< σαπούνη ‘sabó’ < gr. med. σαπούνη(ο)ν < gr. hel. σαπώνιον, dim. de σάπων < llatí <i>sapo</i>), en argot hom li dona el sentit ‘bola, bòfia’.

	<p>Τώρα πάω μονάχα σκάβω πατινάδα κι απολάω σαπουνάδα «ara vaig que només faig una serenata i deixo anar una bola» η πατινάδα < η μαντινάδα 'tipus de díctic popular, decapentasil·lab i d'habitud sense rima, que es canta principalment a Creta' segons el ΔΚΝ, que no recull, tanmateix, la forma πατινάδα (< vènet <i>matinada</i> / ital. <i>mattinata</i> < <i>mattina</i> < lat. [<i>hora</i>] <i>matutina</i>).</p>
--	--

5a ESTROFA	
TERME HABITUAL	TERME D'ARGOT
<p>ψωμί το ψωμί 'pa' (< gr. med. ψωμί, mat. sign. < gr. hel. ψωμίον, diminutiu del gr. ant. ó ψωμός 'bocí, porció petita'; canvi de significat produït per metonímia a partir d'expressions com ara μπουκιά ψωμί 'bocí de pa').</p>	<p>μπανιόκα El mot no es troba als diccionaris i tot plegat pareix hàpax. Hom troba a internet el següent: «Μπανιόκα → (désuet) possible déformation de l'italien <i>magnocca</i> → manioque (μαντιόκα / ταπιόκα, etc)». ⁵ La proposta de l'ètim <i>magnocca</i> no sembla massa probable; es tracta d'un formatge de Valchiavenna, a Llombardia, i que mal s'avindria amb l'equivalència ψωμί 'pa', perquè sembla que es consumeix sense aquest (Caligari 1970, s.v. «magnocca»). Tanmateix, el fet que hi recull la variant μαντιόκα ens suggereix l'ètim *<i>manduca</i>, presumpta formació regressiva de l'italià (o directament del llatí) <i>manducare</i> 'mastegar', d'on l'italià <i>mangiare</i>, cat. menjar, esp. <i>manjar</i> etc. No és desgavellat suposar el creuament amb <i>tapioca</i>, mot amerindi, a través de l'espanyol.</p>
<p>φτώχεια η φτώχεια, al ΔΚΝ φτώχεια 'misèria, mendicitat' (< gr. med. φτώχεια < gr. ant. ή πτωχεία, mat. sign.).</p>	<p>μουρμούρα η μουρμούρα 'rondinament' (segons el ΔΚΝ, formació nominal regressiva de μουρμουρίζω / μουρμουράω 'rondinar'; el significat d'argot per metonímia, 'queixa', 'rondinada' per la misèria).</p>
<p>αλλήθωρη αλλήθωρος -η -ο 'estràbic' (< gr. med. αλλήθωρος < άλλη θωριά 'altra mirada', en el sentit que cada ull mira cap a un punt diferent).</p>	<p>σορόκα No apareix al ΔΚΝ cap adjectiu *σορόκος η ο, però sí σορόκος i σοροκάδα com a sinònims intensius de σιρόκος 'xaloc' (< it. <i>scirocco</i> < àrab شرق <i>sharqī</i> 'orient'), vent del sud-est que ve del Sàhara i sol portar arena en suspensió, amb fortes connotacions negatives, sobretot per provocar onades de calor i pluges de fang. El refranyer català li atribueix mala pesca, la desorientació dels coloms missatgers i el mal de cap; cf. tb. l'expressió espanyola d'Andalusia i Canàries <i>darle (a alguien) un siroco</i> 'patir un sobtat transtorn mental'. No és arriscat entendre que l'estrabisme es considera producte d'un mal vent. Tanmateix, és hàpax.</p>

⁵ http://www.projethomere.com/travaux/lexique_voyou/lexique_voyou.htm, on a la primera línia diu: «Il s'agit d'un travail réalisé par Dino Animateur du forum et déposé comme ses autres travaux».

<p>μπάζα El ΔΚΝ ofereix dos mots homònims:</p> <p>η μπάζα ‘enriquiment, especialment gran’ (< it. o vènet <i>bazza</i> ‘basa, jugada de cartes, especialment la guanyada’ < àrab بـزـ <i>bazza</i> ‘guany aconseguit en una disputa’).</p> <p>τα μπάζα ‘escombraries, deixalles’ (< it. med. <i>basa</i> ‘base’, considerat neutre plural < llatí <i>basis</i> < gr. ant. βάσις).</p>	<p>λωβητούρα Amb aquesta grafia no apareix al ΔΚΝ ni aquest mot ni cap altre de la mateixa arrel; és hàραx. Sí que figura, en canvi, λοβιτούρα ‘enriquiment il·legal, estafa’ < romanès <i>lovitură</i> ‘cop’ (< <i>lovi</i> + <i>-tură</i> < eslau <i>loviti</i> < antic eslau *<i>loviti</i>). S’avindria amb η μπάζα.</p> <p>En atenció a la grafia λωβητούρα, tanmateix, podria ser una formació a partir del gr. ant. λωβητός ‘tractat amb menyspreu, ultratjat’ + desinència -ούρα < llatí <i>-ūra</i>, per analogia amb κλεισούρα, σκοτούρα, etc. Això s’avindria amb τα μπάζα.</p>
<p>αθλητάς ο αθλητής ‘atleta, esportista’ (gr. ant. ἀθλητής).</p>	<p>μπεμπέδες ο μπεμπές ‘bebé, criatura’ (< fr. <i>bébé</i> + -ς). Amb aquest significat, podria entendre’s en el sentit que els atletes «es comporten com a criatures»; el ΔΚΝ hi aporta l’expressió «υπερφυσικός ~, για νέο άνθρωπο, συνήθ. ευτραφή, που η εμφάνιση και η συμπεριφορά του θυμίζουν μωρό».</p>
<p>προσκόπους ο πρόσκοπος ‘escolta, boy-scout’ (< gr. ant. πρόσκοπος ‘soldat d’avantguarda’).</p>	<p>πιτσιρίκια το πιτσιρίκι, diminutiu de ο πιτσιρίκος ‘nen, minyó’ (< napolità i en general dialectes italians del sud <i>piccirillo</i>, mat. sign.).</p>
<p>δαντήδες ο δαντής, el ΔΚΝ recull la grafia δανδής ‘home que es vesteix i comporta amb rebuscada elegància’ (< fr. <i>dandy</i> < ang. <i>dandy</i>, mat. sign.).</p>	<p>κουραμπιέδες ο κουραμπιές ‘petit dolç de farina i mantega cobert amb sucre molt’ ‘home dolent, sense voluntat i incapaç de prendre cap iniciativa’ (< turc <i>kurabiye</i> < àrab بـرـبـيـة <i>ḡarbiyya</i>, femení de ḡـرـبـيـة <i>ḡarribī</i>). Al ΔΚΝ s’adverteix que la segona accepció és poc habitual, però és la que s’avindria amb <i>dandy</i>.</p>
<p>γλέντια το γλέντι ‘festa amb amics i coneguts amb tiberi, ball i cançons’ (< turc <i>eḡlenti</i>, mat. sign., també ‘diversió, entreteniment’).</p>	<p>μερακλίκια το μερακλίκι, no es troba al ΔΚΝ, però s’entén fàcilment per ‘condició, fet o estat del μερακλής (fem. μερακλού)’ (< turc <i>meraklı</i>, vegeu μεράκι), i aquest ‘persona que es caracteritza per entusiasme, intens amor o dedicació a quelcom’. El sentit que sol prendre en la llengua actual, tanmateix, és el de <i>bon vivant</i>.</p>
<p>VERS DE CLOENDA</p>	<p>στρίβω και τραβάω στη γειτονιά μου «pego la volta i tiro cap al meu barri» Tots els mots són d’origen grec i es troben al ΔΚΝ.</p> <p>να μην έβρω τον μπελά μου «per no sortir-ne malparat» Tots els mots es troben al ΔΚΝ; pel que fa a ο μπελάς ‘turment, tortura’ < turc <i>belâ</i> < àrab بـلـة <i>balā</i>).</p>

Després de l'anàlisi, no tenim clar en quina mesura en podem treure conclusions; exposades les dades, cadascun en pot concloure el que vulgui. Vegeu-ne la següent taula:⁶

1a ESTROFA	η κυρά GR	η γοργόνα GR
	ο φίλος GR	ο νταβατζής TR
	το κορίτσι GR	η τρυγόνα GR
	τα μαστούρια AR	ο τσαμπουκαλής TR < ÀR
	το μηδέν GR	η τρίχα GR
	το δάνειο GR	η τράκα DUBTÓS
	εννοώ GR	μπαίνω GR
	τικιτάνγκ ONOM	η Μαρίκα DUBTÓS
2a ESTROFA	η γκόμενα ÀR / FR	το σπλάχνο GR
	η μάνα GR.	η γοιά GR
	παρλάν FR	ο ομιλών -ώντος GR
	το παλτό IT < FR < ANG	ο Επαμεινώντας GR
	ο πλούτος GR	το μπερεκέτι TR < ÀR
	η πιάτσα IT < GR	το κουρμπέτι TR < ÀR
	απών, -ούσα, -όν GR	ερήμην GR
	το ακακαϊδι HĀPAX GR	το καρντερίμι TR < GR
3a ESTROFA	ο καπνός GR	το ντουμάνι TR
	ο γιατρός GR	ο αλμπάνης TR < ÀR < PÈR
	η κουβέντα LLA	η λίμα IT
	η στενή GR	το τμήμα GR
	σιλάνς FR	μόκο DUBTÓS
	τα ψιλά GR	μπαγιόκο DUBTÓS
	ο καθέπτηρης GR	το μπανιστήρι IT
	ο συνωστισμός GR	το κολλητήρι GR
4a ESTROFA	το μεράκι TR < ÀR	ο νταλκάς TR
	κουτός GR	ο χαλβάς TR < ÀR
	ο θυμός GR	το τσαμπουκαλίκι TR
	η αναποδιά GR	το μανίκι LLA
	η γιορτή GR	το καλαμπαλίκι TR < ÀR
	το κουράγιο IT	το ζοριλίκι TR
	το μαχαίρι GR	το λάζο, ο λάζος DUBTÓS
	τρώω GR	μπουζουριάζω [IT <] GR
5a ESTROFA	το ψωμί GR	μπανιόκα DUBTÓS
	η φτώχεια GR	η μουρμούρα LLA / ONOM
	αλλήθωρος -η -ο GR	σορόκα IT < ÀR
	η μπάζα IT < ÀR / τα μπάζα IT < LLA < GR	λωβητούρα ROM < ESL / GR
	ο αθλητής GR	ο μπεμπές FR
	ο πρόσκοπος GR	το πιτσιρίκι IT
	ο δαντής FR < ANG	ο κουραμπιές TR < ÀR
	το γλέντι TR	το μερακλίκι TR < ÀR

⁶ GR = grec; TR = turc; ÀR = àrab; IT = italisme (sence especificar); PÈR = pèrsic; LLA = llatí; ESL = eslau; ONOM = onomatopeia; FR = francés; ANG = anglés.

Sobre quaranta oposicions – no hi considerem la introducció ni els versos de cloenda de cada estrofa, per entendre que no estableixen oposicions explícites –, a la columna de l'esquerra, la dels mots considerats «habituals», trobem vint-i-set d'origen directament grec, a banda de dos indirectes, que suposen «contraprèstecs», és a dir, procedents d'alguna llengua que alhora els havia pres del grec; a la columna de la dreta, la de l'argot, hi ha onze de directament grecs, a més de tres d'indirectes.

Aquesta proporció era esperable, tenint en compte que la cançó presuposa una tria en què s'escolleixen precisament els mots que hom sent com a diferenciats; però, sobretot, la taula revela que la construcció de l'argot no fou tan simple com la substitució d'un mot grec per un de turc o d'eslau. Hi ha casos que suposen tot just el contrari, com ara η γκόμενα / το σπλάχνο, o més flagrant encara, παρλάν / ο ομιλών -ώντος, on l'argot desplaça el mot francès en benefici d'un de grec, un participi actiu pres clarament de la llengua purista. Alguns casos de substitució d'un mot grec per un altre també grec suposen, de fet, una creació de significat nou o una metonímia, com ara εννοώ / μπαίνω; i com a cas curiós, απών, -ούσα, -όν / ερήμην: tant el terme d'argot com el suposat habitual pertanyen a la llengua purista, pressumptament per la via del llenguatge judicial.

Dit això, i a manera de darrera observació, la pràctica totalitat dels suposats termes d'argot es troben avui al ΔΚΝ, i en molt pocs casos indica el caràcter «inusual» de l'accepció que s'hi correspon. Potser l'argot no era tan argot? Vegem la definició d'argot que ofereix el *DIEC*:

1 m. [LC] [FL] Llenguatge propi d'una determinada professió, d'un estament, d'una categoria de persones. *L'argot mariner. L'argot dels lladres.*

2 m. [FL] Manera de parlar especialitzada, distinta de les maneres comunes a tots els usuaris d'una llengua.

I aquella que en dona el ΔΚΝ, una mica més completa:

αργκό η [argó] Ο (άκλ.) : προφορικό γλωσσικό ιδίωμα, που χρησιμοποιείται ως συνθηματική γλώσσα από ορισμένες κοινωνικές ή επαγγελματικές ομάδες (περιθώριο, υπόκοσμος, νέοι κ.ά.) και που διαμορφώνεται κυρίως από γλωσσικά δάνεια και από παραμόρφωση της καθομιλουμένης: *Επαγγελματική / επαρχιώτικη ~. Η ~ της νεολαίας. Καταλαβαίνω την ~ αλλά δεν μπορώ να τη μιλήσω.*

[λόγ. < γαλλ. (αρσ.) argot (θηλ. κατά το γλώσσα)]

La definició del ΔΚΝ hi aporta dos detalls interessants. El primer, l'explicitació del caràcter προφορικό 'oral' de l'argot; el segon, la seua formació, que «es configura principalment per préstecs lingüístics i per deformació de la llengua parlada». Però *DIEC* i ΔΚΝ coincideixen en el fet que es tracta de llenguatges propis de categories socials o professionals específiques. Això, implícitament, indica que es tracta de parlars minoritaris – si un parlar esdevingués majoritari, deixaria de ser argot.

En el cas grec que ens ocupa, doncs, de debó una «variant lingüística oral» minoritària va deixar tanta empremta al diccionari? El fet que en el llistat de suposat argot que aquesta cançó suposa hi hagi mots procedents de la llengua purista ens suggereix que – una vegada més – aquesta llengua καθαρεύουσα hi juga un paper més important, o almenys més actiu, del que de en principi semblaria: hi va incidir, tant per rebuig – voluntat d'apartar-se'n – com per aportació de lèxic que el parlant del moment veia tan aliè que bé podia integrar com a argot. Això, tot plegat, ens porta a investigar sobre το γλωσσικό ζήτημα 'la qüestió lingüística' i sobre la configuració mateixa de la κοινή νεοελληνική 'llengua comuna neogrega'; i això haurà de ser matèria d'altres treballs.

BIBLIOGRAFIA

- Apalodimos, Dinos. 1988. *Λεξικό των ονομάτων των πουλιών της Ελλάδας*. Atenes: Μουσείο Γουλανδρή Φυσικής Ιστορίας [Museu Gulandrís d'Història Natural].
- Caligari, Giacinto. 1970. *Chiavenna in dialetto*. Ciavenna: Centro Studi Storici Chiavennaschi.
- Sathas, Konstandinos. 1873. *Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη ή Συλλογή ανεκδότων μνημείων της Ελληνικής Ιστορίας Β'*. Venècia: Τύποις του Χρόνου.
- Sarantakos, Nikos. 2018. <https://sarantakos.wordpress.com/2018/02/04/tzoges/>
- . 2019. <https://sarantakos.wordpress.com/2019/02/26/ypoglossia/>
- Tsiforos, Nikos. 1987 [1960-61]. *Τα παιδιά της πιάτσας*. Atenes: Ερμής.

Nanos Valaoritis: un recorregut vital i poètic*

Nanos Valaoritis: a vital and poetic journey

Helena Badell Giralt
Universitat Pompeu Fabra

Article rebut: 1 de febrer del 2021

Sol·licitud de revisió: 15 de febrer del 2021

Article acceptat: 15 d'abril del 2021

Badell, Helena. 2021. Nanos Valaoritis: un recorregut vital i poètic. *Aérides* 2, pàgs. 23-33.

Resum: Nanos Valaoritis (1921-2019) és un dels poetes més trencadors i alhora més influents de la generació de postguerra a Grècia. En aquest article fem una aproximació a la seva figura i a la seva obra, a partir de records personals i de lectures successives, amb la intenció d'explicar com es configura la seva poètica, en diàleg amb el modernisme, el surrealisme, el moviment *beat* i la poesia del llenguatge.

Paraules clau: Nanos Valaoritis, surrealisme, avantguarda, poesia.

Abstract: Nanos Valaoritis (1921-2019) is one of the most groundbreaking and influential postwar Greek poets. In this article we try to provide an overview of his life and work, drawing on personal memories and on successive readings of his works and bibliography, in order to explain the dialogue he established with modernism, surrealism, language poetry, the beat and avant-garde movements, and the composition of his poetics.

Key words: Nanos Valaoritis, surrealism, avant-garde, poetry

El juny de 2001 es va celebrar a Andros el congrés «Andreas Embirikos. L'avui com (a) demà i com (a) ahir». En aquell esdeveniment s'hi va generar un doble coneixement: l'especialitzat, amb la veu dels estudiosos, i també el que neix de la reivindicació, en aquest cas de la utopia del poeta surrealista i dels corrents avantguardistes a Grècia. La veu d'Embirikos s'hi va fondre amb la dels nous poetes. I entre ells, un dels personatges més esperats era el seu amic íntim, Nanos Valaoritis, que va ser també un dels seus primers glossadors¹ i potser el poeta més actiu en la continuació de la recerca avantguardista a Grècia, com a creador i com a instigador de la creació. Començava l'estiu i això implicava el retorn a Atenes. En efecte, des de feia anys i fins al retorn definitiu a Grècia el 2004, Valaoritis —que havia estat professor de literatura a la San Francisco State University— i la seva dona, la pintora Marie Wilson, passaven mig any a Califòrnia i mig any a Grècia. Aquest temps era més que fecund: hi havia les reunions del grup —és a dir, seguint la tradició avantguardista i també surrealista, del *grup* reunit pels mateixos interessos poètics i d'acció— per preparar tant les accions poètiques com la revista que

* Vull agrair l'amabilitat que han tingut Francesco Ardolino, Leonidas Embirikos i Maiol Gispert de llegir versions anteriors d'aquest text.

¹ Vegeu Valaoritis 1989, a banda de la llarga llista d'articles que va dedicar a Andreas Embirikos.

havia de sortir a la llum amb el nom de *Nea Sintélia* (*Nova fi del mon*); hi havia les vacances a l'illa Madurí, que compartien amb els altres descendents del cèlebre poeta del s. XIX Aristotelis Valaoritis; i hi havia les trobades amb editors, traductors, periodistes, professors o estudiants, molt sovint al seu pis replet de piles de llibres i de papers al carrer Patriarkhu Ioakim d'Atenes.

Jo també era a Andros el 2001 i allà el vaig conèixer. I també vaig tenir l'ocasió de reunir-m'hi diverses vegades posteriorment, primer per parlar d'Embirikos i d'Engonópulos, sobre els quals feia la meua recerca, i després sobre la seva poesia i sobre la poesia en general. Valaoritis em va fer conèixer altres autors interessants, com Eleni Vakaló o Mandó Aravandinú, i em va portar a diverses reflexions que es retroben també en la seva obra: la llengua com a espai de recerca, el valor del moment d'enunciació de la poesia, o la necessitat de trobar l'equilibri entre la ironia i l'espiritualitat. (Re)coneixent-me com a catalana, em va parlar fins i tot de Cerverí de Girona, que anomenava «πρόδρομό μας» («precursor nostre»), pel seu caràcter experimental. A partir d'aquesta experiència, del que en vaig aprendre, de les lectures de la seva obra i de la bibliografia que li han dedicat, voldria fer aquí un breu recorregut per la seva vida i obra per ressaltar-ne la importància com a agitador cultural i com a poeta.

Valaoritis és anomenat sovint poeta de la diàspora. Nascut a Lausana, va viure a Suïssa i a Alemanya de petit, abans de tornar a Grècia per tornar-se a desplaçar, ja en l'edat adulta, a Londres, a París i a Califòrnia. De fet, el seu recorregut vital està marcat pel viatge i per la «περιπλάνηση» («vagareig»). Ell mateix es definia amb la paraula «πλάνης» o «πλάνητας», «errant».² Però en aquest *errar* l'objectiu no era la fugida, sinó la recerca i, com a conseqüència, l'establiment de ponts. Participa i influencia la vida cultural a Londres, a París i a Califòrnia, i deixa una empremta definitiva en la vida cultural grega. La seva llengua literària és eminentment el grec, però va escriure també en francès i en anglès, i va traduir poetes grecs a aquesta darrera llengua, amb molt d'èxit. El seu recorregut vital és, de fet, un seguit d'anades i tornades.

La seva adolescència, i per tant el moment de descobrir la poesia, va coincidir amb la revolució en la poesia que va tenir lloc a Grècia als anys trenta: el 1935 es publicaven els poemes de Kavafis, que significarien per a Valaoritis el veritable descobriment de la poesia, i apareixien les obres més influents de Seferis i Embirikos. Valaoritis va començar a publicar, el 1939, a la revista de la generació dels 30 *Noves Lletres* (*Nέα Γράμματα*), i en va conèixer tots els integrants. A principis dels quaranta acudia, a casa d'Embirikos, a les reunions i lectures mítiques on es van sentir per primera vegada el poema *Amorgós* de Gatsos o el *Bolívar* d'Engonópulos. Valaoritis recordava sovint, oralment i en els seus escrits, la riallada que li va provocar aquest darrer poema, alhora revolucionari, ambigu i irònic. Era un nucli de resistència en un món, l'Atenes de l'ocupació, on, tal com ell observava, trobar cadàvers pel carrer havia esdevingut un fet tan tràgic com banal.

² Així l'anomenava també el seu amic i col·laborador Andreas Pagulatos: vegeu Pagulatos 2003, 18.

Des d'aleshores l'obra de Valaoritis intentava conciliar l'atracció per Seferis i el modernisme, l'atracció pel surrealisme i la superació dels traumes de la guerra. Les llargues temporades a Londres des de 1944 i a París des de 1953 venen marcades per aquestes confluències. Així, doncs, va col·laborar amb Bernard Spencer i Lawrence Durrell en la traducció de Seferis a l'anglès, va conèixer Auden, Eliot, Dylan Thomas, alhora que, a poc a poc, feia sorgir la veu pròpia, atenta a les possibilitats de cada paraula. Posteriorment, a París, es veia diàriament amb Breton i el grup surrealista. Cal destacar, a més, que Valaoritis va esdevenir el contacte entre els surrealistes grecs, sobretot Embirikos, i el líder del moviment a París. A partir d'aquí Valaoritis es decanta definitivament per l'inesperat i les associacions pròpies del surrealisme, i pel desemmascament de l'ambigüitat del discurs com a reflex de l'alienació en l'existència humana. Després d'una fructífera etapa grega entre 1960 i 1967, es va instal·lar als Estats Units, on va conèixer els poetes *beat*, especialment Lawrence Ferlinghetti. Va treballar com a professor de literatura a la Universitat de San Francisco fins al 1993, amb una pausa de dos anys entre 1970 i 1972, en què es va instal·lar de nou a París. En aquesta època va participar en *performances*, va publicar a San Francisco, on és considerat un poeta local, i, entre San Francisco i París, va despertar l'interès per la «*γλωσσοκεντρική ποίηση*» o «*language poetry*». És una recerca en la materialitat de la llengua i la textualitat, en què l'acompanyaven també els poetes més joves Mandó Aravandinú i Andreas Pagulatos.³

En aquestes coneixences, viatges, estades i col·laboracions, es fa evident el seu activisme poètic. En els intercanvis, naixien i creixien noves formes d'expressió. Valaoritis aprenia dels més grans i dels més joves, alhora que hi compartia també els seus aprenentatges. I en totes aquestes activitats hi té una importància clau el *grup*. Tal com ho havia viscut en les lectures a casa d'Embirikos i, encara més, en la seva participació al grup surrealista de París als anys cinquanta al costat de Breton, l'experiència poètica es relaciona íntimament amb l'acció conjunta. I era així també quan jo el vaig conèixer a principis dels anys 2000. El seu *grup* (*ομάδα*), amb poetes com Mikhaïl Mitras o Andreas Pagulatos, era llavors a Andros i també durant tot l'any a l'altell del cafè Koraís d'Atenes.

Valaoritis va materialitzar aquesta acció poètica en comú en múltiples participacions en obres col·lectives, exposicions, festivals, etc., però sobretot en la creació i direcció de revistes. Va dirigir *Pali* (*De nou*, 1963-1966), *Sintélia* (*Fi del mon*, 1989-1995) i *Nea Sintélia* (*Nova fi del mon*, 2004-2008). En totes tres, es potenciava l'experimentació, la difusió de les últimes tendències i el diàleg amb els textos més antics llegits sota un nova llum. Cal destacar especialment la innovació que representà *Pali* en la literatura grega del s. XX; amb aquest «quadern d'experimentacions» («*τετραδίο αναζητήσεων*», deia el subtítol) s'aconseguia una revista clarament d'avantguarda que en reivindicava tant els seus autors joves com els seus introductors a Grècia. Valaoritis la va tirar endavant amb Kostas Takhtsis i amb un grup de joves artistes i escriptors, entre els quals Pulikakos,

³ Una cronologia detallada del recorregut vital de Nanos Valaoritis fins al 1999, juntament amb una bibliografia i una antologia de textos, es pot trobar a Sklavenitis 2000. En català, vegeu també l'obituari que li dedicà Rubén Montañés en aquesta mateixa revista: Montañés 2020.

Kutrumbussis, Denegrís, Stangos, fascinats pels nous moviments i tendències, com el moviment *beat*, la poesia experimental i el *nouveau roman*. Va comptar, a més, amb el suport entusiasta d'Andreas Embirikos,⁴ que hi va publicar per primer cop el seu relat *Argo o vol d'aeròstat* –per capítols i, per a evitar possibles processos penals, silenciava amb punts suspensius el vocabulari referit als òrgans o actes sexuals explícits, una fórmula que avui dia ha esdevingut mítica. S'hi van traduir autors contemporanis, com per exemple Ted Joans, Octavio Paz, Allen Ginsberg, Joan Miró, i s'hi van publicar textos peculiars que exercien una fascinació especial en els poetes joves, com ara els textos d'alquimistes grecs traduïts per Valaoritis. El grafisme i les il·lustracions completaven l'impuls trencador de la revista. Avui *Pali* es considera una veritable fita en la cultura, especialment en la contracultura, grega dels anys seixanta. Hi domina un esperit inconformista, utòpic, provocador, que es manifestava col·lectivament amb una força inusitada i que va trobar continuïtat molts anys després a *Sintélia* i *Nea Sintélia*.⁵

Pel que fa a l'obra poètica, ve marcada de dalt a baix per la recerca, en un camí cada cop més a l'avantguarda. En el seu primer recull de poemes, *Η τιμωρία των μάγων* (*El càstig dels mags*), publicat a Londres el 1947, amb influències d'Elitis i de Seferis, expressa els desigs, pèrdues i dolors amb noves imatges, en què traspuen, indelebils, el terror, la mort i l'enyor viscuts tot al voltant durant aquests anys. Com en el fragment següent del poema que du el mateix títol que el llibre i que, posteriorment, als anys noranta, esdevingué molt popular a Grècia, gràcies a la versió cantada de Khristos Thiveos:

Πες μας πού πήγε ο Αύγουστος με τα καμπαναριά
του
Το γέλιο σου που γέμιζε το σπίτι μας βροχή
Τώρα μας δείχνει ο άνεμος γυμνή την αγκαλιά του
Ω πρόσωπο που σκέπασε σα μάραρο η σιγή.

Πόσα σβησμένα βλέμματα κοιτάνε όταν κοιτάζεις
Πόσα δεμένα στόματα μιλάνε όταν μιλάς
Ήταν του ήλιου η δύναμη, το ρόδο που ωριμάζει
Κλειστά παραθυρόφυλλα τα στήθια που αγαπάς

Digues, què se n'ha fet, de l'agost i els seus
campanars,
De la teva rialla que omplia la casa de pluja
Ara el vent mostra ben nua la seva abraçada
Oh rostre que cobrí com el marbre el silenci.

Quantes mirades extingides miren quan
mires
Quantes boques lligades parlen quan parles
Eren la força del sol, la rosa que madura
Uns finestrons tancats els pits que estimes.

El seu interès pel surrealisme i la seva participació en el grup de París el va portar a un èmfasi més gran en les imatges inesperades i al desenvolupament de situacions improbables, nascudes d'associacions lèxiques, rítmiques o visuals. Aquest flux, característic de la seva llengua poètica, contribueix tant a la construcció dels poemes com de les obres narratives. Valaoritis du per camins insospitats el lector de novel·les, com en la trilogia formada per *Απ' τα κόκκαλα βγαλμένη* (*Dels ossos sortida*, 1982), *Ο θησαυρός του Ξέρξη* (*El tresor de Xerxes*, 1984) i *Τα σπασμένα χέρια της Αφροδίτης της Μήλου* (*Els braços trencats de la Venus de Milo*, 2002). Aquesta darrera novel·la, de les més llegides de

⁴ Sobre les vicissituds i la cerca de suports en la creació de *Pali*, vegeu Valaoritis 1997, 90-109.

⁵ Per a l'estudi dels orígens literaris i filosòfics de la revista, vegeu Arseniu 2003, 104-114.

l'autor, dona un paper protagonista als braços desapareguts de la Venus de Milo, atès que, qui els té, en el relat, es veu afavorit en la passió eròtica, però no en altres aspectes de la vida. Aquest argument empeny els personatges a aventures diverses, fins i tot una baixada als inferns, i a situacions eròtiques sorprenents.

El surrealisme, o neo-surrealisme, de Valaoritis duia també la llavor del seu interès pel moviment *beat* i per la poesia del llenguatge. La influència dels *beat* és notòria ja en l'època de *Pali* i es reforça en la seva estada als Estats Units als anys setanta, amb la col·laboració amb els poetes de *City Lights* i la participació en les *performances*. Valaoritis hi conflueix en l'esperit d'aventura i de revolta, en l'interès pel misticisme, d'una banda, i pel flux de la paraula, de l'altra, com també en l'apropiació del llenguatge religiós, tal com es troba en alguns poemes dels seixanta, com «Το θαύμα» («El miracle»), i en l'expressió del crit que neix de les entranyes. Aquest «crit» és present, per exemple, en un dels seus poemes més celebrats, *Ανώνυμο ποίημα του Φωτεινού Αι Γιάννη* (*Poema anònim del lluminós Sant Joan*), publicat el 1974 a San Francisco, i que neix com a reacció a la dictadura i a l'episodi del Politècnic. Immersa en un malson, la veu poètica es rebel·la:

τη γραφή καταγγέλλω
τους γραφείς καταριέμαι αναθεματίζω το γράψιμο
κι ουρλιάζω όταν βγει η σελήνη σαν το λύκο
ουρλιάζω
και μαζί μου ουρλιάζουν τα δέντρα, οι βράχοι, τα
κύματα
κι ο μαντραγόρας ουρλιάζει, σα ρίζα δοντιού που
το βγάζουν
και πνίγει το σκύλο που τραβάει με σχοινί
τον καρπό της κρεμάλας ΤΟ ΛΟΓΟ.

L'escriptura denuncio
els escriptors maleeixo anatematitzo
l'escriure
i udolo quan surt la lluna com el llop
udolo
i amb mi udolen els arbres, les roques, les
ones
fins i tot la mandràgora udola, com l'arrel
d'una dent que arrenquen
i ofega el gos que estira amb una corda
el fruit de la força LA PARAULA.

També està íntimament lligat amb el surrealisme l'interès de Valaoritis per la naturalesa i les possibilitats desestabilitzadores i, per tant, reveladores del llenguatge, que el porten, als anys setanta, a interessar-se per la «poesia del llenguatge» o, més exactament, la γλωσσοκεντρική ποίηση («poesia centrada en el llenguatge»). Elissàvet Arseniu, pionera en l'estudi de les avantguardes de postguerra a Grècia, defineix com a objectius d'aquesta poesia «l'alliberament del llenguatge dels seus usos convencionals i dels seus lligams estructurals», i assenyala com «persegueix conscientment el tall, la desarticulació o descentralització del significat, la superació de la referencialitat tradicional i la ideologització de l'obra literària».⁶ En continuïtat amb l'actitud subversiva de Nikos Engonópulos o de Nicolas Calas, Valaoritis juga tant en l'obra anterior com en la posterior a descobrir les ambigüitats del llenguatge i de la tradició.⁷ Es pot veure en la ironia d'aquest fragment de la novel·la *Απ' τα κόκκαλα βγαλμένη* (*Dels ossos sortida*, publicada el 1982), que recupera en el títol un dels versos més populars de l'«Himne a la Llibertat» de Solomós:

⁶ Vegeu Arseniu 2003, 351 i 348.

⁷ Sobre el diàleg de veus i de textos en la narrativa de Valaoritis, vegeu Vúlgari 2003.

Απ' τα κόκκαλα βγαλμένη

Των Ελλήνων τα ιερά

– Δεν κατάλαβα ποτέ τι εννούσε. Ποιος την έχει βγάλει; από ποια κόκκαλα;

– Τη λευτεριά, του λέω, δεν ξέρεις παρακάτω;

– Ξέρω, μου λέει, για αγράμματο με πέρασες; Μόνο τούτο το βγάλμενη, δεν κατάλαβα. Ήθελε να πει δηλαδή πως καλά τη βγάζουμε πέρα – και από τα κόκκαλα ακόμα αρμέγουμε το μεδούλι δηλαδή;

Dels ossos sortida

Dels grecs sagrats

– Mai he entès què volia dir. Qui l'ha feta sortir? De quins ossos?

– La llibertat – li dic –; no saps com continua?

– Sí que ho sé – em diu –; que et penses que soc analfabet? Això de *sortida* és el que no entenc. Volia dir que ens en sortim prou bé... i dels ossos, encara en munyim el suc de la medul·la, oi?

L'èmfasi en posar de manifest i/o desmuntar el sentit convencional de les paraules és evident en l'obra dels anys setanta i posterior. En el recull *Στο κάτω κάτω της γραφής* (1984), el títol explicita el sentit del seu treball amb el llenguatge: στο κάτω κάτω της γραφής és una expressió que s'utilitza amb el valor de locucions com «en definitiva», «al capdavall»; Valaoritis situa l'èmfasi, però, en el significat literal de l'expressió, i especialment del sintagma της γραφής, «de l'escriptura», on se centra el treball del poeta. Més tard farà eco a aquest significat en els seus reculls d'assaigs *Per a una teoria de l'escriptura* (Για μια θεωρία της γραφής), publicat el 1990, *Per a una teoria de l'escriptura II* (Για μια θεωρία της γραφής Β'), de 2006, i *Per a una teoria de l'escriptura III* (Για μια θεωρία της γραφής Γ'), de 2016. De la poesia del llenguatge neix també el seu assaig sobre Homer *Ο Ομηρος και το αλφάβητο* (Homer i l'alfabet). Coneixent i desafiant els postulats filològics establerts, proposa una lectura dels vint-i-quatre cants de la *Iliada* i de l'*Odissea* en què cada cant es correspondria amb una lletra seguint la correspondència A 1, B 2, Γ 3..., fins a 24. Segons Valaoritis, el cant A es correspon no només amb el valor numèric de la lletra alfa, sinó també amb temes i conceptes que s'escriuen amb aquesta grafia, i el mateix passa amb el cant B i successivament. És un intent, doncs, de copsar des dels orígens la materialitat de la llengua, que cal llegir i valorar en el marc de la seva significació poètica.

En alguns poemes, la preocupació pel llenguatge es manifesta en mecanismes més radicals, com portar a l'extrem els canvis de sentit i trencant i/o modificant expressament la progressió lògica del discurs, en tot el poema o en algunes de les seves parts. És una tècnica heretada del surrealisme que vol posar de manifest la convencionalitat del món referencial. El qüestionament de l'ordre lingüístic s'aplica a la percepció de la realitat i del jo. I, de fet, el qüestionament de la identitat i de la unicitat del jo és un tema recurrent en la seva obra i esdevé una plasmació poètica de la problemàtica moderna del subjecte, en diàleg amb l'inquietant estranyesa que identifica Freud en l'encontre amb el doble, amb l'escissió del subjecte, tal com apareix en Lacan, i, en general, amb la posada en crisi del jo durant el s. xx. Em sembla interessant resseguir aquest tema en tres poemes força diferents, que ens permetran copsar alhora com es desenvolupa la seva poètica.

Un és «Ο μόνος τρόπος» («L'única manera»), dedicat a Mikhalis Katsarós i publicat al recull *Στο κάτω κάτω της γραφής*, on la dualitat del subjecte porta a diàlegs inesperats. El llenguatge, al seu torn, sembla parodiar-se a si mateix, recuperant usos de la vida quotidiana i inserint-los en lògiques fora del món lògic, que posen de manifest la impotència humana –és a dir, la dels parlants– davant dels moments tràgics i el malestar amb el seu propi ésser:

Χωρίζομαι στα δυο κι απ' τη μια μεριά μου είμαι
Μια ταινία του Γκοντάρ. Απ' την άλλη του
Μπουνουέλ
Μένουμε φίλοι, αλλά με κάποια μονοτονία στις
σχέσεις μας
Συναντιόμαστε στο δρόμο. Καμιά φορά
Χαιρετιόμαστε. Άλλοτε όχι
Τα ποιήματα που γράψαμε μαζί
Φυσικά κανείς δεν ξέρει αν τ'άγραψε
Εκείνος που ψιθυρίζει στ'αυτί
Ή εκείνος που οδηγεί τη πένα
Στις συνεντεύξεις αφήνω να πέσει
Ένας υπαινιγμός που τρομάζει τους
δημοσιογράφους
Και ξαφνικά το μυαλό μου σταματάει
Δεν ξέρω αν πρέπει να πάω μπροστά ή πίσω
Ξεχνάω σε ποιά εποχή γεννήθηκα
Νομίζω πως είμαι οδηγός αυτοκινήτου
Παίζω επικίνδυνα παιχνίδια με το πιστόλι μου
Τη γνωστή ρουλέτα της σφαιράς
Και μαθαίνω από κάποιον πως έπεσα θύμα
Σε δυστύχημα και ότι βρίσκομαι στο Νοσοκομείο
Τρέχω να δω. Είμαι σε αφασία μου λένε
Θα ζήσω ή θα πεθάνω γιατρέ μου, ρωτάω με
αγωνία...
Δεν ξέρουμε ακόμα μου απαντάνε
Και με κοιτάνε μ' υποψία... Ποιος είστε Κύριε
Μόνο συγγενείς επιτρέπεται να ρωτάνε...
Πέφτω στα γόνατά μου κλαίγοντας: "Σώστε με..."
Παρακαλάω, αλλά κανείς δε μου δίνει σημασία
Κι ακούω μια φωνή: Δεν είσαι πια εδώ
Είσαι μέσα σου, βρε κουτέ. Από τώρα και μπρος
Θα μιλάμε οι δυο μας παντοτινά, δίχως
ανάπαυλα...
Τι κόλαση, σκέφτομαι, τι αφόρητη κατάσταση
Και πιάνω πάλι το περιστροφικό και στριφογυρίζω
Τη σφαίρα... Κι ίσως μια μέρα να γλιτώσω
Από τον εαυτό μου.

Em parteixo en dos i d'una banda soc
Una pel·lícula de Godard. De l'altra una de
Buñuel
Encara som amics, però amb una certa
monotonia en les nostres relacions
Ens trobem pel carrer. De vegades
Ens saludem. D'altres, no
Els poemes que hem escrit junts
Ningú no sap, és clar, si els ha escrit
El que murmura a l'orella
O el que condueix la ploma
En les entrevistes deixo anar
alguna indirecta que esfereix els
periodistes
I se m'atura de cop el cervell
No sé si he d'anar endavant o endarrere
Oblido en quina època vaig néixer
Crec que soc el conductor d'un cotxe
Jugo a jocs de pistola perillosos
La famosa ruleta de la bala
I m'assabento per algú que he estat víctima
D'un accident i soc a l'hospital
Hi vaig corrents. Pateixo afàsia em diuen
Viuré o moriré, estimat doctor, pregunto
angoixat...
No ho sabem encara em contesten
I em miren amb recel... Qui és senyor
Només als parents els és permès de preguntar...
Caic de genolls plorant: «Salveu-me...»
Imploro, però ningú no em fa cas
I sento una veu: Ja no ets aquí
Ets dintre teu, tros d'ase. Des d'ara
Parlarem nosaltres dos eternament, sense
interrupció...
Quin infern, penso, quin estat més insuportable
I torno a agafar el revòlver i faig girar
La bala... I potser algun dia em podré alliberar
De mi mateix.⁸

⁸ Es va publicar una primera versió d'aquest poema al número 4 de *Descord: revista de pensament i creació* (2009).

Α Η κάθοδος των Μ (*La davallada dels M*), de 2002, torna a aparèixer l'encontre amb un altre jo. Per exemple, en el poema narratiu «Υποχώρηση με σκύλο και κερύ» («Retrocés amb gos i espelma»):

Βγήκα να πάω μια βόλτα
στους φωτισμένους δρόμους
μέσα στο πλήθος χάθηκα
άγνωστος μεταξύ αγνώστων

Προχώρησα ως το τέλος
του ασφαλισμένου δρόμου
όπου τελειώνανε τα μαγαζιά
κι άρχιζε το σκοτάδι

Ένας σκύλος με πλησίασε
κουνώντας την ουρά του
με κοίταξε στα μάτια
και μου 'πε – Γαβ-γαβ, πού πας;

Και του απάντησα δεν πάω
πουθενά – Γαβ-γαβ, ξανάπε,
θα σε πάω, γαβ-γαβ, εγώ
κάπου να βρεις έναν γνωστό σου

Να βρεις, γαβ-γαβ, μια
πολύ θερμή ατμόσφαιρα
σ' ένα υπόγειο σκοτεινό
σε μια κάμαρα μικρή-μικρή

Όπου θα χωρέσουμε εγώ κι εσύ
μισοί-μισοί με μιαν άλλη
που σου μοιάζει σαν αδελφή
που είναι σαν νά 'σουν αφυστός εσύ

Με πήγε από στενά σοκάκια
με πήγε από σκοτεινά δρομάκια
σε διαδρόμους που μύριζαν
μούχλα και κλεισούρα

Γύρω-γύρω με πισωγύρισε
και φτάσαμε σ' ένα μέρος
όπου από μια σχισμή
μιας πόρτας έβγαινε ένα φως

Ο σκύλος, γαβ-γαβ, με κοίταξε
κι άρχισε να ξύνει δυνατά
στα πισινά του πόδια ανορθωμένος
στην ξεχαρβαλωμένη πόρτα

Μπαίνει τρικλίζοντας
βαστώντας την καρδιά του
ο εαυτός μου χρόνια αργότερα
πριν από πολύ καιρό

Vaig sortir a fer un tomb
pels carrers il·luminats
em vaig perdre en la massa
desconegut entre desconeguts

Vaig anar fins al final
d'aquell carrer asfaltat
on s'acaben les botigues
i comença la foscó

Un gos se'm va acostar
bellugant la cua
i em va mirar als ulls
i em va dir –Bub-bub, on vas?

Li vaig contestar no vaig
enlloc –Bub-bub, va dir,
et portaré, bub-bub, jo
a trobar un conegut teu

A trobar, bub-bub, una
molt càlida atmosfera
en un soterrani fosc
en una cambra esquifida

On cabrem tu i jo
mig l'un mig l'altre amb una
que se t'assembla com una germana
que és com si fossis clavats a tu

Em va portar per carrerons estrets
em va portar per foscós passadges
per passadissos que pudien
a tancat i podridura

Tot voltant em duia enrere
i vam arribar a un lloc
amb una escletxa a la porta
per on sortia una llum

El gos, ell, bub-bub, em mira
i comença a gratar amb força
alçat a les potes de darrere
aquella porta ronyosa

Llavors entra fent tentines
aguantant-se el cor
el meu jo d'anys a venir
molt de temps abans

Ήταν μόνος του σ' ένα δωμάτιο
μόνος του μ' ένα κερί
ο χρόνος περνούσε γρήγορα
σβήνοντας μέρες πίσω του

Πήγαινε μπρος ασταμάτητα
τ' άστρα έδυαν κι ανατέλλανε
ο ήλιος πηγαινοερχόταν
τα σύννεφα μάζευαν και χωρίζανε

Κι η σελήνη στον ορίζοντα
ανεβοκατέβαινε σαν τρελή
ζαλίζοντας τα μυαλά των ανθρώπων
τρελαίνοντας τα ζώα και τα έντομα

Era sol en una estança
tot sol amb una candela
el temps passava de pressa
i s'apagaven els dies rere seu

Avançava de continu
els estels es ponien i tornaven a sortir
el sol anava i venia
els núvols es congregaven i se separaven

I la lluna a l'horitzó
pujava i baixava com boja
marejava l'esperit dels homes
feia embogir les bèsties i els insectes

Es tracta d'una història fantàstica, que es va desenrotllant a través d'una successió de versos, replets de frases clixés i col·locacions típiques de noms i adjectius, que recreen un sentit rítmic i irònic. Per mitjà de la història, s'explora una paradoxa espacial i temporal que ens insereix en una elaboració del *tempus fugit* de ressons kavafians, amb les famoses «candeles» com a imatge dels dies futurs i dels passats, per acabar amb la imatge de la lluna en un malson de bogeria.

També té ressons kavafians l'últim poema que vull comentar, «Αλεξανδρινό» («Alexandri»), també de *La davallada dels M.* Kavafis hi és evocat en el títol i en l'escenificació, ja que el poema reproduïx la lectura d'una inscripció. Però el vocatiu Διαβάτη..., que sol aparèixer en esteles, en làpides i en poemes que els evoquen, interpel·la aquí un vianant que es troba davant una tomba amb el seu propi nom, com si es trobés el doble en la mort:

Διαβάτη βλέπω ότι έχεις πέσει σε μια μεγάλη
περισυλλογή βλέποντας τ' όνομά σου επάνω
σ' ένα
μνήμα – ενώ γνωρίζεις ότι στην πραγματικότητα
απολαμβάνεις τα χάδια, τη χλιδή, στο σπίτι τής
ωραίας Ανακτορίας, που για χάρη της βρισκόμαστε
κι
οι δυο μας εδώ πέρα, σε κάποιον απ' τους μύριους
κόσμους της πιθανότητας που επιθυμούμε όλοι.

Veig vianant com t'has sumit en profundes
cavil·lacions en veure el teu nom damunt
d'una
tomba –mentre saps que en realitat
gaudeixes de luxes i manyacs, a casa la
bella Anactòria, que per ella som nosaltres
dos aquí, en algun dels milers de
mons de la possibilitat que desitgem tots.

Aquest poema és més desorientador que els anteriors. Els canvis de sentit i la introducció successiva d'elements inesperats hi són evidents, remarcats pels continus encavallaments. La «bella Anactòria» es pot llegir com un referent clàssic: és el nom del personatge que recorda Safo com el que més estima, i per tant la cosa més bella damunt la terra negra. I d'Anactòria, passa Valaoritis als «milers de mons de la possibilitat», que és el que «desitgem tots» i on li permet arribar l'escriptura. Esdevé, doncs, en el poema, un símbol de les possibilitats del llenguatge i de la poesia.

La poesia de Valaoritis és altament original, provocadora i suggeridora, i polifacètica. És una porta a paradoxes i mons inesperats. Ell ens va deixar el 2019, després d'una vida rica d'experiències, que va saber compartir intensament amb els amics i amb els lectors. Jo el vaig conèixer primer com el qui establí un pont amb el surrealisme i l'avantguarda a Grècia, després com a poeta, i el recordaré a través del llegat que deixa a tots els lectors: la sorpresa en veure'ns reflectits en les qüestions de llengua, la reflexió humana a què ens condueix la seva ironia, l'obertura als tan desitjats «mons de la possibilitat».

BIBLIOGRAFIA

Obres de Nanos Valaoritis citades o esmentades

Poesia

Valaoritis 1939a = Βαλαωρίτης, Νάνος. 1939a. Τρία ποιήματα: Στη ζωή τους, I, II, Interfectos in Lutum commemoravit, I, II, Χορικό της λάσπης, I, II, III, IV, Τα Νέα Γράμματα, χρόνος Ε', 7-12.

Valaoritis 1947 = Βαλαωρίτης, Νάνος. 1947. *Η τιμωρία των μάγων*. Londres.

Valaoritis 1963 = Βαλαωρίτης, Νάνος. 1963. «Το θαύμα», *Πάλι*, 1, (reeditat a *Εστίες μικροβίων*. San Francisco: Το Kalodio, 1977).

Valaoritis 1974 = Βαλαωρίτης, Νάνος. 1974. *Ανώνυμο ποίημα του Φωτεινού Αι Γιάννη*, San Francisco: Το Kalodio (= Atenes: Ίκαρος, 1977).

Valaoritis 1984a = Βαλαωρίτης, Νάνος. 1984a. *Στο κάτω κάτω της γραφής*. Atenes: Νεφέλη.

Valaoritis 2002a = Βαλαωρίτης, Νάνος. 2002a. *Η κάθοδος των Μ*. Atenes: Ύψιλον.

Narrativa

Valaoritis 1939b = Βαλαωρίτης, Νάνος. 1939b. *Απ' τα κόκκαλα βγαλμένη*. Atenes: Νεφέλη.

Valaoritis 1984b = Βαλαωρίτης, Νάνος. 1984b. *Ο θησαυρός του Ξέρξη*. Atenes: Εστία.

Valaoritis 1984b = Βαλαωρίτης, Νάνος. 1984b. *Τα σπασμένα χέρια της Αφροδίτης της Μήλου*. Atenes: Άγρα.

Assaig

- Valaoritis 1989 = Βαλαωρίτης, Νάνος. 1989. *Ανδρέας Εμπειρικός*, Atenes: Ύψιλον / βιβλία.
- Valaoritis 1990 = Βαλαωρίτης, Νάνος. 1990. *Για μια θεωρία της γραφής*. Atenes: Εξάντας.
- Valaoritis 1997 = Βαλαωρίτης, Νάνος. 1997. *Μοντερνισμός, πρωτοπορία και Πάλι*. Atenes: Καστανιώτης.
- Valaoritis 2006 = Βαλαωρίτης, Νάνος. 2006. *Για μια θεωρία της γραφής Β΄*. Atenes: Ηλέκτρα.
- Valaoritis 2010 = Βαλαωρίτης, Νάνος. 2010. *Ο Όμηρος και το αλφάβητο*. Atenes: Ελληνοαμερικανή Ένωση.
- Valaoritis 2016 = Βαλαωρίτης, Νάνος. 2016. *Για μια θεωρία της γραφής Γ΄*. Atenes: Ψυχογιός.

Traduccions

- Spencer, Bernard, Nanos Valaoritis. Lawrence Durrell (trads.). 1948. *George Seferis. The King of Asine and other poems*, Introducció per Rex Warner. Londres: John Lehmann.

Estudis citats

- Arseniú 2003 = Αρσενίου, Ελισάβετ. 2003. *Νοσταλγοί και πλαστοουργοί. Εντυπα, κείμενα και κινήματα στη μεταπολεμική λογοτεχνία*. Atenes: Τυπωθήτω.
- Montañés, Rubén. 2020. «Nanos Valaoritis (1921 - 2019)». *Αέρηδες / Torre dels Vents* 1: 151-152. Retrieved from <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/aerides/article/view/5901>
- Νύλγαρι 2003 = Βούλγαρη, Σοφία. 2003. «Η “εύθυμη σχετικότητα” του είναι: μια ανάγνωση των μυθιστορημάτων του Νάνου Βαλαωρίτη», *Μανδραγόρας* 27: 68-79.
- Pagulatós 2003 = Παγουλάτος, Αντρέας. 2003. «Για την εξέλιξη της ποιητικής γραφής του Νάνου Βαλαωρίτη. Από τον υπερρεαλισμό στον γλωσσοκεντρισμό», *Mandragoras* 27: 18-19.
- Sklavenitis 2000 = Σκλαβενίτης, Δημήτριος Χ. 2000. *Νάνος Βαλαωρίτης. Χρονολόγιο, βιβλιογραφία, ανθολόγιο (από το 1933 ως το 1999)*. Atenes: Εταιρεία Λευκαδικών Μελετών / Νεφέλη.

L'alfa perduda.

Un hàpax legómenon inexplicat a la poesia d'Elitis

The lost alpha. An unexplained hapax legomenon in Elytis's poetry

Pau Sabaté Marqués
Hel·lenista i traductor

Article rebut: 15 de febrer del 2021
Sol·licitud de revisió: 1 de març del 2021
Article acceptat: 1 de maig del 2021

Sabaté, Pau. 2021. L'alfa perduda. Un hàpax legómenon inexplicat a la poesia d'Elitis. *Aérides* 2, pàgs. 35-40.

Resum: El sintagma το αλφάκι του νερού (*to alfaki tu nerú*), al poemari *Orientacions* (*Προσανατολισμοί*, 1939) d'Odiseas Elitis, no té un significat clar. Aquest article debat diverses possibilitats d'interpretació i explica el procés d'investigació que ha permès de formular-les.

Paraules clau: Elitis, *Orientacions*, poesia grega moderna

Abstract: The word chain το αλφάκι του νερού in Odysseus Elytis's *Orientations* (*Προσανατολισμοί*, 1939) has no clear sense. This article discusses various interpretation possibilities and explains the research process that has led to them.

Keywords: Elytis, *Orientations*, Modern Greek poetry

Qualsevol que provi de traduir poesia, encara que sigui un sol poema, d'una llengua moderna a una altra constatarà de seguida, si no les preveia d'entrada, una sèrie de dificultats. La manca de correspondència exacta, no només entre les paraules d'una i altra llengua sinó entre les connotacions i els ressons d'un i altre mot; la incapacitat, sovint, de mantenir el ritme de l'original, tant pel que fa a la mètrica, més que més si és lliure, com al moviment i la velocitat de la frase; la necessitat, ras i curt, de crear un poema nou amb el fre de no obliterar l'original que se suposa que hem de reflectir, mal que sigui deformat, totes aquestes dificultats són tan habituals, més ben dit, inherents al procés de traducció que ja ens les esperem. N'hi ha d'altres, però, que apareixen de sobte, imprevistes, insòlites, i que ens poden portar de corcoll mesos sencers, potser anys, fins a acabar al calaix tancat dels problemes irresolts.

Una d'aquestes dificultats inesperades és l'existència de mots enigmàtics, sense significat clar. Ensopegar amb aquesta mena de paraules no és pas una experiència desconeguda, naturalment, per al traductor de llengües antigues o d'estadis d'un mateix idioma allunyats de l'actual. Per exemple, la deessa Atena, als poemes homèrics, no sabem si té els ulls clars o els ulls de xibeca, i no podem fer-hi res. Certs caràcters rars de la poesia clàssica xinesa, per no cenyir-nos al grec, no tenim clar ni com es pronunciaven ni què volien dir.

Se suposa, però, que amb les llengües modernes això no passa gaire sovint, especialment si el text que ens ocupa té menys d'un segle, perquè en principi es pot consultar amb els parlants, fins i tot amb parlants que han dedicat la vida a estudiar la llengua pròpia. Això no obstant, hi ha poetes capaços de crear enigmes semàntics en llengües ben vives i amb milions de parlants. En grec, si algú ho sap fer, és sens dubte Elitis.

Tot va començar quan, un matí assolellat d'hivern, em vaig posar a traduir el poema Γέννηση της μέρας (*Génissi tis meras*, «Naixement del dia»), que forma part del recull Προσανατολισμοί (*Prossanatolismí, Orientacions*), el primer que va publicar el poeta. La quarta «estrofa» (les estrofes d'Elitis funcionen més aviat com a paràgrafs, d'aquí les cometes) comença d'aquesta manera (Elitis 2018 [1936], 141):

Τι ξέρει τώρα ο τζίτζικας από την ιστορία που άφησες, τι ξέρει ο γρύλος
 Η καμπάνα του χωριού που ανοίγεται στον άνεμο
 Η κάμπια, ο κρόκος, ο αχινός, το αλφάκι του νερού
 Μυριάδες στόματα φωνάζουνε και σε καλούν
 Έλα λοιπόν απ' την αρχή να ζήσουμε τα χρώματα
 Ν' ανακαλύψουμε τα δώρα του γυμνού νησιού [...]

Tradueixo:

Què en sap ara la cigala de la història que has deixat, què en sap el grill
 La campana del poblet que salpa al vent
 L'eruga, el safrà, l'erició de mar, l'*alfeta* de l'aigua
 Milers de boques clamen i et criden
 Vine doncs que viurem els colors des del principi
 I descobrirem els regals de l'illa nua [...]

El problema, és clar, rau en το αλφάκι του νερού (*to alfaki tu nerú*), això que a falta de cap alternativa millor tradueixo provisionalment com «l'*alfeta* de l'aigua». «*Alfeta*» és el diminutiu d'alfa, la primera lletra de l'alfabet grec. També podria traduir-se «la petita alfa» o, fins i tot, «la petita a», tenint en compte que l'alfa i l'a majúscules són indistingibles. Ara bé, què és aquesta alfa petita i quina relació té amb l'aigua?

D'entrada, diccionaris. El ventall consultable és força més restringit en temps de pandèmia i confinaments, però això no impedeix de comprovar que a les obres lexicogràfiques de referència l'entrada *alfaki*, en tant que diminutiu, no existeix i que l'entrada *alfa* recull les accepcions esperades: «primera lletra de l'alfabet» i «per extensió, principi». Aquest significat de «principi», però, se cenyeix a l'expressió «l'alfa i l'omega» i no té vida pròpia fora d'aquesta frase feta, de manera que es descarta sol. El pas següent són els cercadors d'internet, que fan més o menys de corpus. No cal insistir-hi gaire per adonar-se que els resultats de cerca són o bé el poema mateix o bé textos que hi estan relacionats d'una manera o altra i que no aclareixen el significat del mot. No hi ha més remei, doncs, que demanar ajuda.

Jaume Almirall i Iulita Iliopulu, a qui envio sengles S.O.S., em responen amatents. En Jaume, a més a més, em posa en contacte amb Dimitris Kalokiris, gran coneixedor de l'obra d'Elitis i amic personal del poeta. De les opinions de tots tres afloren noves possibilitats. Una, l'error. Pot ser que una badada tipogràfica hagi emmascarat el mot original. Quin seria, però? Potser *αλφάδι*, «llivell», com suggereix Almirall? I com lligaria amb el context, si fos això? La segona possibilitat és, com suggereix Kalokiris, que es tracti d'un mot dialectal, sigui de Creta, on va néixer el poeta, o de Lesbos, d'on era la família. El fet que Kalokiris, cretenc, es vegi tan obligat a especular com jo indica que caldria buscar pels encontorns de Mitilene. Ara bé, trobar un diccionari del dialecte lèsbic no és tan fàcil com això, fins i tot sense confinament, i els pocs coneguts de l'illa que tinc no me'n saben dir res. D'altra banda, no em consta que Elitis emprí mots específicament lèsbics als seus poemes, ni tan sols específicament cretencs. Caldria demanar-se, doncs, per què d'entre tota la seva obra un sol dialectalisme de Lesbos, suposant que es tracti d'això, havia de treure el nas precisament aquí.

Aquesta segona possibilitat em fa pensar en una altra, que és que no vulgui dir res d'entrada. Un cop de surrealisme pur i dur no seria sorprenent en Elitis. La *Maria Nefeli*, per exemple, té uns quants passatges trufats de mots inexistents i d'onomatopeies. Passa, però, que la *Maria Nefeli* és de l'any 1978 i les *Orientacions*, del 1936. Ni el llibre que ens ocupa ni, en general, la poesia d'Elitis abans dels anys setanta no fan servir aquesta mena de recurs. Que sovint és difícil entendre del tot què vol dir el poeta, que crea neologismes lèxics i sintàctics, això és indiscutible, però els mots, presos d'un en un, sempre tenen explicació o, en el cas dels neologismes, no costa gaire trobar-ne una. Així doncs, un cop descartat, per anacrònic, l'absurd per l'absurd, què en fem, de *l'alfaki*?

Iliopulu apunta a una tercera possibilitat, que m'allunya de la gratuïtat surrealista i de les terres d'enllà la mar. Pel context, em diu, té la impressió, completament subjectiva, que es tracta d'alguna mena de planta, potser un trèvol. Si tornem al poema, veurem que, en efecte, la famosa «alfeta» està acompanyada, a major o menor distància, d'elements de la natura: la cigala, el grill, l'eruga, el safrà, l'erició de mar. La intuïció és lògica i es presta a convertir-se en hipòtesi. Té en contra, evidentment, que és indemostrable. I també, potser, que no és tan clar que hi hagi de figurar una planta, en aquest lloc de la llista. Si deixem de banda la cigala i el grill, a dos versos de distància, que es complementen de manera molt òbvia (l'una, insecte cantor de dia; l'altre, de nit), que l'alfeta fos una planta serviria per «equilibrar» la llista entre dos animals, l'eruga i l'erició de mar (aquest últim, com a animal, no gaire evident), i dues plantes, el safrà i una mena de trèvol. Tret d'això, però, no sembla clar per què el nostre mot enigmàtic hauria de designar una planta i no una altra cosa, tret de la impressió, gens menyspreable, d'una persona que ha conegut molt bé el poeta. D'altra banda, com em fa notar Kalokiris, si es tractés d'un trèvol, el complement «de l'aigua» o «d'aigua» continuaria pendent d'explicació.

Sigui com sigui, la idea de la planta em semblava atractiva i em va començar a fer arrels, per bé que poc fondes, al racó del cervell que s'ocupa d'aquestes qüestions. Poc després d'aquesta ronda de consultes, una conversa telefònica amb Pandelís Bukalas va encoratjar

aquesta possible solució. En Pandelís em deia, en essència, dues coses: que l'error tipogràfic, per la quantitat i qualitat de les edicions i revisions de l'obra d'Elitis, moltes en vida del poeta, era extremadament poc probable i que, revolt inesperat, existeix una planta de nom *alfa*.

Vaig córrer, no cal dir-ho, a trobar la font de Bukalas. Efectivament, l'extraordinari *Gran diccionari de tota la llengua grega* de Dimítrios Dimitrakos, obra enormement ambiciosa, com es desprèn del títol, i encomiablement exhaustiva, a l'entrada alfa, fa constar, en quart i últim lloc, l'accepció següent (Dimitrakos s.v. *άλφα*):

4) νεώτ. βοταν. φυτόν της οικογενείας των αγροσταειδών, φυτόμενον αφθόνως εν Αλγερία και Ισπανία, χρησιμοποιούμενον εις την χαρτοποιίαν.

És a dir:

4) [modernament, botànica] planta de la família de les gramínies que creix en abundància a Algèria i Espanya i s'empra en la fabricació de paper.

L'entusiasme per la troballa, un cop llegides les característiques del vegetal, que són difícils de fer quadrar amb la flora habitual dels poemes d'Elitis, va temperar-se ben de pressa. Malgrat això, el filó era valuós i calia explorar-lo. La dificultat principal, és clar, era que el diccionari no referís el nom científic de la planta. El fet que es tractés d'una accepció moderna, però, indicava que podia haver estat presa d'alguna altra llengua, i com que en aquests casos la internàutica pot ser útil, vaig decidir de provar sort al cercador. I efectivament, per les tortes vies d'internet vaig anar a parar al mot francès *alfa*, que designa la *Stipa tenacissima*, és a dir, l'espart. L'etimologia no té res a veure amb la lletra de l'alfabet, sinó amb el nom de la planta en àrab, *ḥalfā*. Per les mateixes fonts vaig assabentar-me que de l'espart, que jo associava només a cabassos i espartenyas, també se'n fa paper. La distribució geogràfica, al nord-oest de l'Àfrica i al sud-est de la Península Ibèrica, també quadrava amb la definició de Dimitrakos.

La planta estava identificada, doncs, però hi havia un primer problema: el mot espart, en principi, prové, a través del préstec llatí *spartum*, del grec *spárton*, en demòtic *sparto*, que és una paraula ben viva en la llengua i el paisatge de Grècia. Per què calia manllevar-ne el nom del francès? Una altra recerca lexicogràfica em va descobrir que la semblança és enganyosa: το σπάρτο no és el nostre espart, endèmic del Mediterrani Occidental, sinó la ginesta (*Spartium junceum*). El fet que aquesta planta també tingui usos en cistelleria devia facilitar, dic jo, el traspàs de noms. I amb això ja som al cap del carrer, perquè Elitis difícilment inclouria en una evocació d'elements de la natura grega una planta exògena, el nom de la qual devia haver estat manllevat recentment del francès i probablement només era familiar a qui tenia alguna mena de relació professional amb la fabricació i el comerç paperer. Per no parlar del complement «de l'aigua», que no hi lligava per enlloc, si no era entenent-lo com una referència críptica, absolutament extemporània i altament improbable a la pasta de paper. El tomb havia estat útil i profitós, però no resolía el problema.

Hi havia, naturalment, una altra possibilitat. Podia ser que el significat exacte d'aquell terme em neguitegés a mi com a traductor, però no a Elitis com a poeta. La seva poesia, al capdavant, tendeix a ser expansiva, d'una lírica torrencial a estones, i en conseqüència el pes específic de cada paraula pot acabar per no comptar-hi gaire. Bukalas mateix m'informava que, en ocasió de la reedició d'un assaig del poeta sobre Romà el Melode, el curador va preguntar-li pel significat de certs quadres i esquemes, més aviat esotèrics, que incloïa l'edició original. Elitis confessà que no recordava què havia volgut explicar amb els quadres en qüestió i no va tenir cap inconvenient a suprimir-los de la nova edició. Un altre exemple del mateix procediment me'l forneix Rubén Montañés, que en traduir *To Àxion Estí* (1959) es va trobar amb una planta enigmàtica, el *rithiós*. El mot apareix a la primera part del poema, la *Gènesi*, en un passatge que evoca tot de vegetals (en aquest cas, per tant, podem estar segurs que es tracta d'una planta). Sobre la flora d'Elitis, una nota de Montañés (1992, 213) ens informa que «pel que fa a les herbes i plantes [...], cal remarcar que segons Lignadis, no tenen un especial significat, com no siga la seua presència habitual al paisatge illenc i mediterrani en general; la seua aparició més aviat respon a un tret fònic d'expressivitat, a la musicalitat del seu so». I sobre el vegetal en qüestió, destaca el següent (Montañés 1992, 214): «[...] quan hom li va preguntar a Elytis què era el *ριθιός* (paraula que no figura a cap diccionari i de la qual cap grec no m'ha sabut donar raó, ací traduïda per “escarola”), Elytis va respondre: “I jo què sé, què és això?” L'anècdota li dec al professor Xenofondas Kokolis, de la Universitat Aristotèlica de Tessalònica».

A banda de començar a pensar a recopilar un anecdotari de respostes semblants a partir de les nostres fonts gregues, hem de rendir-nos a l'evidència aparent i concloure que la paraula fa sentit dins del poema, però no té significat fora d'aquest context? Que hi és per musicalitat i prou, i que Elitis mateix, si poguéssim consultar-lo, segurament ens amollaria un «què em sé jo»? Un cop exhaurida la investigació i certificada la reincidència del poeta, aquesta hipòtesi és la més probable.

Malgrat tot, m'hi resisteixo. No només perquè he de traduir la paraula d'alguna manera, sinó perquè em costa de creure que fos una invenció completament gratuïta. Encara que el sintagma només tingués significat al moment de concebre el vers i després aquest sentit primigeni s'esvaís del record del poeta, si el significat ha existit vol dir que es pot retrobar.

Amb aquest convenciment, rumio què em suggereix a mi, el vers. Per començar, la proximitat de l'eriçó em fa pensar en algun habitant del mar, sigui planta o animal, i el sintagma «de l'aigua» o «d'aigua» m'ajuda a enfortir l'associació. I l'habitant del mar amb puntes (semblant, doncs, a una alfa majúscula) que ve de seguida al pensament és, evidentment, l'estrella de mar. Aquest animal, que jo sàpiga, sempre en presenta cinc, de puntes, no pas tres, però en aquest punt s'hi podria veure un ressò de la pentalfa, l'estrella de cinc puntes. De *πενταλόκι, αλόκι*? Qui sap si això no aclariria els «milers de boques» del vers següent, que potser no sorgeixen només del cant del grill i la cigala i del batall de la campana. Al capdavant, l'eruga és coneguda per la voracitat, el safrà és una flor especialment «badada» que exposa els estigmes rojos, el safrà pròpiament dit, com qui

treu la llengua i tant l'eriçó com l'estrella de mar tenen, per a qui els giri de cap per avall, una boca considerable al centre del cos.

Tot plegat, és clar, no passa d'una mera especulació. Tant és així, que no considero que em sigui lícit de traduir «l'eruga, el safrà, l'eriçó, l'estrella de mar» i fer veure que he resolt l'enigma. Per bé o per mal, el lector català es trobarà «l'alfeta de l'aigua», o potser millor, deixant que la meva suposició s'entrevegi una mica, «l'alfeta d'aigua», i haurà de decidir què en fa. Potser no res, al capdavant, perquè segurament la immensa majoria dels lectors d'Elitis, com jo mateix abans de posar-me a traduir-lo, i segurament com Elitis mateix, no s'hi han trencat mai gaire les banyes, amb aquesta parauleta. Que cadascú, doncs, l'entengui com li plagui. Si no és que (qui sap?) un dia o altre potser acabo espetegant a Mitilene i, de pura casualitat, sento que, en un cafè, el jaio Stratis diu que diu no sé què d'un *alfaki*...

BIBLIOGRAFIA

Dimitrakos = Δημητράκος, Δημήτριος. 1953. *Μέγα λεξικόν όλης της ελληνικής γλώσσης*. Atenes: Αρχαίος Εκδοτικός Οίκος Δημητρίου Δημητράκου.

Elitis = Ελύτης, Οδυσσέας. 2018. *Προσανατολισμοί*. 16a edició («Προσανατολισμοί», *Νέα Γράμματα* 7-8 [1936], 617-627; *Προσανατολισμοί*, Atenes: Πυρσός, 1940); Atenes: Ίκαρος.

Montañés, Rubén. 1992. *Odysseas Elytis. Το Άξιον Εστί*. Traducció, notícia preliminar i notes. València: Edicions Alfons el Magnànim.

Plantes i flors a l'obra poètica de Iorgos Seferis*

Plants and flowers in the poetry of Giorgos Seferis

Raquel Villalonga
Universitat Jaume I

Article rebut: 15 de desembre del 2020
Sol·licitud de revisió: 2 de gener del 2021
Article acceptat: 15 de març del 2021

Villalonga, Raquel. 2021. Plantes i flors a l'obra poètica de Iorgos Seferis. *Aérides* 2, pàgs. 41-90.

Resum: Estudi de les plantes i flors a l'obra poètica de Iorgos Seferis (1900-1973), relacionant aquests elements vegetals amb la seua presència literària en l'Antiguitat grega o grecolatina, especialment a través del mite, i amb altres poetes neogrecs.

Mots clau: Poesia, poesia neogrega, Seferis, plantes, flors, mite

Abstract: This paper aims to study plants and flowers in the poetry of George Seferis (1900-1973), establishing a relation with their literary presence in Greek or Greco-Latin Antiquity, specially throughout myth, and related with other modern Greek poets.

Key words: Poetry, modern Greek poetry, Seferis, plants, flowers, myth

1. Introducció, objectius i procediment

Aquest estudi de la presència de plantes i flors a l'obra poètica de Iorgos Seferis parteix d'un primer treball, *Mite i Antiguitat a la poesia de Giorgos Seferis*, un primer acostament a la importància del món clàssic com a referent en quasi tota la producció poètica d'aquest autor; el present constitueix una derivació específica del tema, la presència de les plantes i les flors. La intenció inicial era considerar-ne tots els elements vegetals, en general; però això prompte es va revelar d'una extensió que feia aconsellable restringir l'objecte d'estudi a allò que ara indica el seu títol, i deixar els arbres per a investigacions posteriors.

En qualsevol cas, cal insistir que l'anàlisi de les plantes i les flors no és sinó una continuïtat especialitzada del tema del primer treball. Si hi ha una constant que uneix els poemes homèrics amb els textos poètics – o literaris en general – que s'estan generant al món de parla grega avui mateix, i que per tant enfonsa les seues arrels – i mai millor dit – a l'Antiguitat, aquesta constant és la presència abundant, detallada, pormenoritzada, dels elements vegetals.

* El present article és una adaptació del Treball Final de Màster que, amb el mateix títol, es va llegir a la Universitat Jaume I en novembre del 2020, dirigit pel dr. Rubén J. Montañés.

En conseqüència amb el que s'ha dit, el valor dels elements vegetals per a Seferis és doble: d'una banda, en la major part dels casos, el valor «natural» de caracterització d'un paisatge, de senyal d'identitat; i d'una altra, tota la càrrega mítica, o per dir-ho així històrica, que comporta una gran part dels elements vegetals; es tracta de destriar-ne aquest doble valor.

S'ha procedit, doncs, a establir un corpus de passatges on hi ha elements vegetals, dels quals s'han triat en concret aquells en que apareixen plantes i flors, a partir dels quals s'han recercat els referents de l'Antiguitat, en dos vessants:

a. Textos literaris: els textos homèrics, la poesia lírica arcaica (amb especial atenció a Safo de Lesbos) i la poesia bucòlica hel·lenística, sobretot Teòcrit.

b. Autors científics de l'Antiguitat. Ens hem centrat, concretament, en Teofrast i la seua *Περὶ φυτῶν ἱστορία*, més coneguda pel títol llatí *De historia plantarum*, és a dir, *Recerca sobre les plantes*, primera classificació de plantes de manera sistemàtica per la qual Teofrast és considerat el pare de la botànica; i Pedani Dioscórides (40 dC - 90) metge, farmacòleg i botànic natural d'Anazarb, a Àsia Menor, autor de *Περὶ ὕλης ἰατρικῆς*, que se sol citar pel títol en llatí *De materia medica*, traduïble per *Els materials de la medicina*, obra que va tindre gran difusió, es va traduir al llatí i a l'àrab i es convertí en el manual de farmàcia per excel·lència de l'Edat Mitjana i del Renaixement; precursora de la farmacopea moderna, s'hi recullen unes 600 plantes medicinals, així com minerals i substàncies d'origen animal.¹

El darrer pas ha estat la interpretació de les plantes i les flors en el context de cada poema, partint del que abans s'ha dit o, si escau, segons la seua presència constant en la poesia de Seferis; en alguns casos, establint una comparació amb altres poetes neogrecs, sobretot de la generació poètica dels '30, *senior* de la qual fou Iorgos Seferis.

S'hi ha fet us de traduccions, sobretot en català i l'espanyol. De l'obra poètica completa de Seferis, n'hi ha en espanyol la de Badenas de la Peña (1986), on s'han detectat alguns errors, greus en algun cas, en què no incorre la molt més recent de Castillo Didier (2018). Quan ha estat possible, emperò, s'han fet servir les traduccions en la nostra llengua de poemaris concrets: *Mithistórima* de Carles Miralles (1980), *Quaderns de bord* de Joan-Frederic Calabuig (2019)² i *Tres poemes secrets* de Jesús Cabezas i Rubén Montañés (1993). Hi ha altres traduccions de poemes aïllats que es ressenyen, com aquestes, a l'apartat de bibliografia, però només s'han consultat circumstancialment. També, per a altres poetes neogrecs, s'han utilitzat amb preferència traduccions catalanes, com ara la de Rubén

¹ L'utilíssim manual del dr. Pius Font i Quer *Plantas medicinales*, editat per primera vegada en 1962 i consultat moltes vegades per a aquest treball, porta com a subtítol precisament *El Dioscórides renovado*, com a reconeixement a l'obra del metge de l'Antiguitat.

² Vull manifestar el meu agraïment particular al professor Joan-Frederic Calabuig, que amablement em va permetre disposar dels documents originals, en format digital, de la seua traducció.

Montañés (1992) de *To Áxion Estí* d'Odiseas Elitis o la d'Eusebi Ayensa (2003) de *Divuit cançons de la pàtria amarga* de Iannis Ritsos. Totes les altres traduccions de texts en grec modern que apareixen en aquest treball han sigut realitzades per mi però revisades i corregides pel professor Rubén Montañés, o bé són d'aquest mateix, inèdites.

Per a la *Recerca sobre les plantes* de Teofrast he emprat la traducció espanyola de Díaz-Regañón (1988) i amb menys freqüència l'anglesa, ja més que centenària, de Hort (1916). Per a *Els materials de la medicina* de Dioscòrides cal utilitzar, sense dubtar-ho, el *Dioscòrides interactivo* de la Universidad de Salamanca, <https://dioscorides.usal.es>.

Finalment, per tal de facilitar la lectura del treball, s'ha elaborat la següent taula d'abreviatures, que evita la repetició tediosa dels títols dels poemaris:

TÍTOL EN GREC	1a EDICIÓ	TÍTOL EN CATALÀ	SIGLA
Στροφή	1931	<i>Strofi</i>	ST
Η Στέρνα	1932	<i>La cisterna</i>	LC
Μυθιστόρημα	1935	<i>Mithistorima</i>	MTH
Γυμνοπαιδία	1936	<i>Gimnopèdia</i>	GP
Τετράδιο Γυμνασμάτων (1928-1937)	1940	<i>Quadern d'exercicis (1928-1937)</i>	QE1
Ημερολόγιο καταστώματος Α'	1940	<i>Diari de bord I</i>	DB1
Ημερολόγιο καταστώματος Β'	1945	<i>Diari de bord II</i>	DB2
Κίχλη	1947	<i>Tord</i>	T
Ημερολόγιο καταστώματος Γ'	1955	<i>Diari de bord III</i>	DB2
Τρία κρυφά ποιήματα	1966	<i>Tres poemes secrets</i>	TPS
Ποιήματα με ζωγραφίες σε μικρά παιδιά	1975	<i>Poemes amb dibuixos per a la xicalla</i>	PDX
Τετράδιο Γυμνασμάτων Β'	1976	<i>Quadern d'exercicis II</i>	QE2
Επί Ασπαλάθων...	1971	<i>Damunt d'argelagues</i>	DA

Els texts de Seferis es presenten a doble columna, original i traducció, tot indicant els versos a què corresponen; quan no n'apareixen les xifres d'aquests, és que s'ha reproduït el poema íntegre, per la seua curta extensió. Pel que fa al text grec, s'ha pres de l'edició electrònica a *Ανεμόσκαλα - Συμφραστικοί Πίνακες Λέξεων για Μείζονες Νεοέλληνες Ποητές*, allotjada al Portal de Recursos per a la Llengua Grega <https://www.greek-language.gr/>. En aquest portal es pot consultar també el *Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής* (*Diccionari de la Llengua Neogrega Comuna*), abreviadament *ΛΚΝ*.

Cada nova entrada del llistat de plantes i flors presenta la denominació o denominacions més freqüents en la nostra llengua i el nom científic, seguit del grec modern i del grec antic.

2. Plantes i flors en l'obra poètica de Iorgos Seferis

Agapant (*Agapanthus africanus*). GM ο αγάπανθος. Desconegut en grec antic.



L'agapant (*Agapanthus africanus*), nom format a partir dels mots grecs ἀγάπη, «amor» i ἄνθος, «flor», significa, per tant, «flor de l'amor»; en grec modern és conegut com a αγάπανθος ο κρίνος της Αφρικής, «lliri d'Àfrica». D'origen sudafricà, s'han adaptat molt bé al clima mediterrani, on són avui freqüents en jardins i fins i tot en mitjanes de carreteres. També és coneguda l'espècie de flor blanca, *Agapanthus praecox*.

En l'obra poètica de Seferis, aquesta flor es troba en dos poemes pertanyents al mateix poemari i relativament propers en el temps.

Ο Στράτης Θαλασσινός ανάμεσα στους αγάπανθους	Stratis el Mariner entre els agapants (DB2)
Οι αγάπανθοι προστάζουν σιωπή (10) κι οι αγάπανθοι καρφωμένοι σαν τις σαΐτες της μοίρας (25) οι αγάπανθοι τ' ασφοδίλια των νέγρων (30) Μα πρέπει να μ' αρμηνέψουν οι πεθαμένοι είναι οι αγάπανθοι που τους κρατούν αμίλητους (42-43)	Els agapants manen silenci i els agapants clavats com sagetes del destí els agapants són els asfòdels dels negres Però cal que m'atracin els morts; són els agapants qui els mantenen en silenci

Aquest poema està datat en gener del 1942 al Transvaal, a Sudàfrica, és a dir, durant l'exili del govern grec. Tot plegat, l'agapant – que possiblement Seferis coneixeria en aquesta estada a Sudàfrica – s'hi configura com una versió «exòtica» i/o «negra» de l'asfòdel – la flor grega dels morts per excel·lència; vegeu-la en aquest mateix treball, més endavant – implícitament als vs. 1-2: Δεν έχει ασφοδίλια, μενεξέδες, μήτε υάκινθους· πώς να μιλήσεις με τους πεθαμένους (No hi ha asfòdels, ni violetes, ni jacints; / ¿com parlaràs amb els morts?), el primer dels quals, a banda dels asfòdels té ressons de Teòcrit, *Idil·lis* X 28-29: καὶ τὸ ἴον μέλαν ἐστὶ καὶ ἄ γραπτὰ υάκινθος, / ἄλλ' ἔμπας ἐν τοῖς στεφάνοις τὰ προῶτα λέγονται. (També la viola és negra, i també l'escrit jacint / però per fer les garlandes són els primers que prenen) (Hunter, 1999: 207-208). Violetes, però sobretot

jacints, tenen relació amb la mort. L'altra identificació és explícita: οι αγάπανθοι τ' ασφοδίλια των νέγρων (els agapants són els asfòdels dels negres, v. 30).

Τελευταίος σταθμός	Darrera etapa (DB2)
<p>Ίσως και να 'θελε να μείνει βασιλιάς ανθρωποφάγων ξοδεύοντας δυνάμεις που κανείς δεν αγοράζει, να σεργιανά μέσα σε κάμπους αγαπάνθων ν' ακούει τα τουμπελέκια κάτω απ' το δέντρο του μπαμπού, καθώς χορεύουν οι αυλικοί με τερατώδεις προσωπίδες. (68-72)</p>	<p>Ni que hagi volgut restar rei d'antropòfags i esmerçar forces que ningú no compra, passejar per planes d'agapants i sentir els tambors sota l'arbre del bambú, mentre dansen els cortesans amb màscares monstruoses.</p>

A l'exili, mancat del seu paisatge, de les flors que brollen de la terra on són els seus morts, els seus avantpassats, Stratis el Mariner, l'*alter ego* poètic de Seferis, estableix una equivalència en l'agapant.

Datat a Cava dei Tirreni el 5 d'octubre del 44, aquest llarg i reflexiu poema porta el títol ben significatiu «Darrera etapa», i correspon al final de l'exili del govern grec, que va retornar oficialment a Grècia el 18 d'octubre del 1944. En combinació amb les idees properes «antropòfags», «tambors», «bambú», «màscares», el poeta sembla voler expressar que ha recorregut llocs caracteritzats com a «salvatges», i tanmateix dubta ara si el retorn a la llar pàtria serà molt més civilitzat que això. Tanmateix, després de la caracterització que ha fet al poema vist anterior: οι αγάπανθοι τ' ασφοδίλια των νέγρων, «els agapants són els asfòdels dels negres», ara, να σεργιανά μέσα σε κάμπους αγαπάνθων, «passejar per planes d'agapants» inevitablement ens remet a l'ἀσφοδελὸς λειμών homèric, «la prada d'asfòdels» on hi ha, a l'Hades, les ànimes dels morts. Vegeu-ho, més endavant, a l'entrada «asfòdel».

Alfàbega, alfàbrega (*Ocimum basilicum*). GM το βασιλικό. GA τὸ ὠκιμον, τὸ βασιλικόν



El nom antic de l'alfàbega és ὠκιμον. Teofrast l'esmenta en nombroses ocasions (I 6, 6-7 i 10, 7; VII 1, 2-3; 2, 1, 4, 7-8; 3, 1, 2-3; 4; 4, 1; 5, 2, 4, 5; 7,2; IX 18, 5); Dioscòrides (II 141) enumera les seues moltes propietats, entre les quals destaquem, com a curiositat, que si se'n menja molta provoca ambliopia, és a dir, disminució de la visió (βιβρωσκόμενον πολὺ ἀμβλυοπές ἐστιν). També a tall de curiositat, Ὠκιμον era el sobrenom d'una hetera, que presumptament anava sempre molt perfumada, esmentada pels comediògrafs Anaxàndrides (9 K.-A.), Eubul (53 K.-A.) i Nicòstrat (20 K.-A.), i per l'orador Hiperides (frag. 13 J.), recollits tots per Ateneu de Nàucratis al llibre XIII de *El sopar dels erudits*.

La denominació moderna és βασιλικό, que d'altra banda, en la forma βασιλικόν, ja es troba documentada als *Cirànides* (*Κυρανίδες*), un recull acumulatiu de textos de medicina popular i màgia, compilat per primera vegada el s. IV; també a Hesiqui (s. v. ὠκιμον) i la *Suda*. A βασιλικόν 'reial' cal sobrentendre-li el substantiu φυτόν 'planta'; «planta reial», o «pròpia de reis», doncs. De βασιλικό[v] provenen de manera immediata l'italià *basilico*, el francès *basilic* i l'anglès *basil*. El nostre «alfàbega» i l'espanyol *albahaca* provenen de l'àrab *al habaqah*; el judeo-espanyol *aljabaka*, amb la *j* pronunciada com en valencià, sembla trobar-se a mig camí.

Reial o no, l'alfàbega és enormement popular a la cultura grega; als pobles no hi ha casa que no en tinga a la porta en testos i jardineres, i a les ciutats n'hi ha a la majoria de balcons. És sorprenent, doncs, que a Seferis només aparega en una ocasió:

3. Εφηβος - Ο κ. Στράτης Θαλασσινός περιγράφει έναν άνθρωπο	3. Adolescent - El sr. Stratis Thalassinós descriu una persona (QE1)
την τρίτη μέρα αγάπησα μια κοπέλα πάνω σε μια κορφή είχε ένα άσπρο σπιτάκι σα ρημοκλήσι μια γριά μάνα στο παραθύρι με σκυμμένα γυαλιά πάνω σε βελόνες, πάντα σιωπηλή μια γλάστρα βασιλικό μια γλάστρα γαρούφαλα την έλεγαν νομίζω Βάσω Φρόσω ή Μπίλιω έτσι ξέχασα τη θάλασσα. (12-17)	el tercer dia vaig estimar una xicota damunt d'un cim tenia un caseta blanca com una ermita una mare vella a la finestra amb ulleres abaixades damunt d'agulles, sempre callada un test amb alfàbega un test amb clavells es deia crec Vaso Froso o Bilio; així vaig oblidar la mar.

Ací l'alfàbega forma part d'un seguit d'elements familiars o domèstics que representen l'oposició entre els viatges d'aquest Odisseu particular, *alter ego* de Seferis, Stratis Thalassinós (és a dir, «Mariner») i la vida a terra ferma.

Anemone (*Anemone coronaria*, tipus taxonòmic). GM η ανεμώνη / ανεμόνα. GA
ή άνεμώνη



El gènere *Anemone*, de la família de les ranunculàcies, engloba vora les 150 espècies, les principals de les quals són *coronaria*, *pavonina*, *nemorosa*, *hortensis* i *pulsatilla*. Probablement siga una de les flors més esteses arreu del món, bé perquè s'ha anat adaptant a pràcticament tots els climes temperats, bé perquè s'ha introduït com a flor molt utilitzada en jardineria, per les moltes varietats i vius colors.

En l'Antiguitat, a banda de les consideracions que en fan autors científics com ara Teofrast (*Recerca sobre les plantes*, en molts llocs) o Dioscòrides (II 176), té una indubtable tradició poètica, dins la qual podem destacar Teòcrit (*Idil·lis* V 92-93): ἀλλ' οὐ σύμβλητ' ἔστι κυνόσβατος οὐδ' άνεμόνα / πρὸς ῥόδα, τῶν ἄνθηρα παρ' αίμασιαῖσι πεφύκει «No són comparables la gavarra³ ni l'anemona / amb les roses, que aquelles creixen als ombrius dels bancals». Bió d'Esmirna (*Planys per Adonis* I 72) diu que les anemones van nàixer de les gotes de la sang d'Adonis. En la mateixa línia, Ovidi (*Metamorfosis* X 345-358), que no es refereix explícitament a l'anemone, però parla del seu caràcter efímer, perquè la desfan «els mateixos vents que li donen nom». L'etimologia que relaciona άνεμώνη amb άνεμος 'vent' és, doncs, tan indemostrable com antiga (López Terrada, 2005-2006: 38-39).

Tot plegat, les connotacions són de flor humil, fràgil i efímera, però molt bonica. També la trobem a la cançó popular, com ara en aquesta críptica μαντινάδα⁴ de Creta: Η αναμόνα σα μαδεί, τση πέφτει φύλλο-φύλλο, / ποτέ τον ξενοχωριανό μην τον εκάνεις φίλο «Quan l'anemona es desfulla, li cauen les fulles una per una / el qui no siga del poble, mai no el tingues per amic».

³ Vegeu, més endavant, l'entrada «Rosa».

⁴ En grec μαντινάδα: tipus de díctic popular, decapentasil·lab, i d'habitud rimat, que es canta sobretot a Creta (Diccionari Triandafil·lidis). El mot prové del vènet *matinada*, amb el mateix significat que en valencià.

L'anemone apareix en dos poemes de Seferis:

Το φύλλο της λεύκας	La fulla de l'àlber (QB1)
<p>Έτρεμε τόσο που το πήρε ο άνεμος έτρεμε τόσο πώς να μην το πάρει ο άνεμος πέρα μακριά μια θάλασσα πέρα μακριά ένα νησί στον ήλιο και τα χέρια σφίγγοντας τα κουπιά πεθαίνοντας την ώρα που φάνηκε το λιμάνι και τα μάτια κλειστά σε θαλασσινές ανεμώνες. (1-11)</p>	<p>Tremolava tant que va emportar-se-la el vent tremolava tant com no se l'havia d'emportar enllà al lluny una mar enllà al lluny una illa al sol i les mans aferrades als remes morint tot just quan el port s'albirava i els ulls closos en anemones marines.</p>

Sens dubte ací l'anemone del v. 11 té una clara relació amb el vent que s'emporta la fulla d'àlber al v. 1. Tot plegat, emperò, la imatge és marina: la mar, l'illa, els remes, el port i les anemones... marines. Parlant amb propietat, doncs, no es tracta ja d'un element vegetal, sinó animal, l'actiniari *Anemonia viridis* (o qualsevol del gènere *Anemonia*). Tanmateix, com que aquesta rep el nom a partir de la flor, en referència als tentacles que pareixen fulles onejant al vent, hem cregut escaient recollir-lo ací.

β' Ο ΗΛΟΝΙΚΟΣ ΕΛΠΗΝΩΡ	II EL VOLUPTUÓS ELPÈNOR (T)
<p>Φωνάζουν μα δεν έχουν τί να πουν. Πάρε κυκλάμινα, πευκοβελόνες, κρίνα απ' την άμμο, κι απ' τη θάλασσα ανεμώνες· γυναίκα που έχασες το νου, άκου, περνά το ξόδι του νερού...» (80-85)</p>	<p>Criden però no tenen res a dir. Pren ciclàmens, agulles de pi, lliris de l'arena, i anèmones del mar; dona que perderes el seny, escolta, passa l'enterrament de l'aigua... »</p>

Pel que fa al «voluptuós Elpènor» és un dels companys d'Odisseu. Quan els companys d'Ulisses estaven reunint-se de bon matí per a marxar de l'illa de Circe, Elpènor es va quedar adormit a la terrassa del palau sota els efectes del vi que havia begut la vespra. El van cridar, i ell, sense recordar-se d'on es trobava, mig adormit encara, va caure de la terrassa es va matar en l'acte. Odisseu va trobar després als Inferns el seu espectre, qui li va pregar que se li concedissen les honres fúnebres habituals; Odisseu ho va fer. En l'Antiguitat al Laci s'ensenyava la tomba d'Elpènor. La font principal i pràcticament única és l'*Odissea* X 550 s.; XI 57 s.; XII 10 s. En línies generals, Elpènor representa l'hedonisme inconscient i fins i tot negligent.

Aquests versos pertanyen a la darrera part del poema, que porta el subtítol Το ραδιόφωνο (La ràdio), i prenen un caràcter malenconiós i pessimista. S'hi apleguen la terra (ciclàmen, agulles de pi), la platja (lliris) i la mar, representada per les anemones. Hi val allò que hem dit abans al respecte.

Argelaga (*Calicotome villosa*), argelaga (*C. spinosa*). GM ο ασπάλαθος GA ó ασπάλαθος



L'argelaga (*Calicotome villosa* o *Calicotome spinosa*) s'anomena en grec modern σπαλάχτροι, σπαλάθροι i ασπάλαθος. El cultisme ασπάλαθος emprat per Seferis és antic; val a dir que ja en l'Antiguitat aquesta denominació era una mica imprecisa i s'aplicava a gèneres i espècies semblants: *Alhagi maurorum*, *Genista acanthoclada*...

Com tantes altres vegades, ens trobem amb un desplaçament de denominacions. La descripció que fa Dioscòrides (I 20) de l'ασπάλαθος només coincideix amb la que en fa Seferis en el fet que es tracta de plantes de tija llenyosa i molt espinoses.⁵ De fet en grec antic sembla haver estat un genèric per a «planta punxosa» (*Col·lecció Teognídia* 1193; Teòcrit, *Idil·lis* IV 57). Apareix només en un dels seus darrers poemes, titulat en grec antic «Ἐπὶ ἀσπαλάθων...» «Damunt d'argelagues» (QE2):

«Ἐπὶ ἀσπαλάθων...»	Damunt d'argelagues
Ἦταν ωραίο το Σούνιο τη μέρα εκείνη του Ευαγγελισμού πάλι με την άνοιξη. Λιγοστά πράσινα φύλλα γύρω στις σκουριασμένες πέτρες το κόκκινο χώμα κι ασπάλαθοι δείχνοντας έτοιμα τα μεγάλα τους βελόνια και τους κίτρινους ανθούς. (1-6) «Τον έδεσαν χειροπόδαρα» μας λέει «τον έριξαν χάμω και τον έγδαραν τον έσυραν παράμερα τον καταξέσκισαν απάνω στους αγκαθερούς ασπάλαθους και πήγαν και τον πέταξαν στον Τάρταρο, κουρέλι». (14-18).	Estava bonic Súnion aquell dia de l'Anunciació de nou amb la primavera. Escasses fulles verdes al voltant de les pedres rovellades la terra roja i argelagues mostrant, preparades, les sues grans agulles i les flors grogues. «El van lligar de peus i mans» ens diu «el tiraren a terra i l'espellaren l'arrossegaren a una banda l'esqueixaren damunt les espinoses argelagues i anaren a llançar-lo al Tàrtar, fet un nyap».

La clau per a la interpretació del poema la dona el mateix Seferis en una nota al títol, en grec antic, pres de la *República* de Plató (616a), passatge al qual el poema es refereix explícitament, i de fet quasi es limita a la traducció; es tracta del càstig que reben a l'Hades els tirans, i en concret Ardieu, que segons s'hi diu «havia esdevingut tirà en alguna ciutat

⁵ El web *Dioscòrides interactivo* de la Universidad de Salamanca identifica l'ασπάλαθος (que tradueix a l'espanyol pel cultisme «aspálato») amb l'*Alhagi maurorum* L. (<http://dioscorides.usal.es/p2.php?numero=23>).

de Pamfília, mil anys abans d'aquest moment, i havia matat el seu ancià pare i el seu germà gran i, segons es deia, havia comés molts altres sacrilegis» (615cd). L'argelaga no té una altra funció, doncs, sinó la de ser-ne instrument de suplici.

El poema, tot plegat, és més polític del que podria semblar en una primera lectura. Datat el 31 de març del 1971, en plena dictadura «dels coronels» – contra la qual Seferis s'havia manifestat implícitament moltes vegades i explícitament, de manera especial, el 28 de març del 1969, en unes declaracions retransmeses per la BBC a Grècia, per l'emissora de París i per Deutsche Welle –, el poema s'havia publicat primer en *Le Monde* el 27 d'agost del 1971, en una versió francesa del propi poeta; i en la primera plana del periòdic grec *To Βήμα* (*La Tribuna*) del 23 de setembre del 1971, acompanyant la fotografia de la impressionant gentada que va acudir al funeral del poeta, mort tres dies abans. El paral·lelisme entre aquest funeral i el de Kostís Palamàs, el 27 de febrer del 1943, en plena ocupació nazi i que es va convertir en una manifestació popular contra aquesta, va quedar manifest (Kokolis 1985, 25-35).

Asfòdel (porrassa, albó, caramuixa, gamó) (*Asphodelus spp.*). GM το ασφοδίλι. GA ó ασφόδελος



El gènere *Asphodelus*, de la família de les asfodelàcies (segons altres taxonomies, de les xantorreàcies, i abans es classificava entre les liliàcies), s'estèn des de l'Europa mediterrània fins a l'Índia. Comprén nombrosíssimes espècies, moltes de les quals es fan servir en jardineria; tanmateix, i tenint en compte la forta connotació mortuòria que té aquesta flor en l'Antiguitat, especialment als poemes homèrics, s'ha especulat molt al respecte. Les espècies més probables – amb totes les reserves que això mereix – són *l'aestivus* i el *fistulosus* L. Val a dir que l'esmentada connotació fúnebre és exclusivament homèrica (*Odissea* XI 539, XXIV 13); els autors científics antics, com ara Teofrast (*Recerca sobre les plantes* I 10, 7) o Dioscòrides (II 169) no hi fan cap referència, però tampoc no en fa cap Teòcrit (*Idil·lis* I 53 i VII 68).

És aquesta, emperò, la que apareix en cinc poemes de Seferis:

Θ'	IX (MTH 9)
Τ' άστρα της νύχτας με γυρίζουν στην προσδοκία του Οδυσσέα για τους νεκρούς μες στ' ασφοδίλια. Μες στ' ασφοδίλια σαν αράξαμε εδώ πέρα θέλαμε να βρούμε τη λαγκαδιά που είδε τον Άδωνι λαβωμένο (13-16).	Les estrelles de la nit em guien cap a l'esperança d'Ulisses de trobar els morts entre els asfòdels. Quan hi fondejàrem, aquí entre els asfòdels, volíem trobar el gorg que veié Adonis ferit.
ΚΔ'	XXIV (MTH 24)
Εδώ τελειώνουν τα έργα της θάλασσας, τα έργα της αγάπης. Εκείνοι που κάποτε θα ζήσουν εδώ που τελειώνουμε αν τύχει και μαυρίσει στη μνήμη τους το αίμα και ξεχειλίζει ας μη μας ξεχάσουν, τις αδύναμες ψυχές μέσα στ' ασφοδίλια, ας γυρίσουν προς το έρεβος τα κεφάλια των θυμάτων: Εμείς που τίποτε δεν είχαμε θα τους διδάξουμε τη γαλήνη.	Aquí acaben les obres de la mar les obres de l'amor. Aquells qui un dia viuran aquí on nosaltres acabem, si s'esdevé que se'ls enfosqueix a la memòria la sang i se'ls desborda, que no ens oblidin, ànimes impotents entre els asfòdels, que girin cap a l'Èreb els caps de les víctimes. Nosaltres que res no teníem els ensenyarem la serenitat.
Δευτέρα - [Ο κ. Στράτης Θαλασσινός] Σημειώσεις για μια «Εβδομάδα»	Dilluns - [El sr. Stratis Thalassinós] Anotacions per a una «Setmana» (QE)
Μέσα στα σκυφτά ασφοδίλια οι τυφλοί κοιμούνται ένας λαός τυφλών και τ' ασφοδίλια σκύβουν μαυρισμένα από την πάχνη της αυγής. (1-3)	Entre els asfòdels capcots els cecs dormen un poble de cecs i els asfòdels s'acoten ennegrits per la gebrada de l'alba.
Επιφάνια, 1937 - Σχέδια για ένα καλοκαίρι	Epifania, 1937 - Plans per a un estiu (QE)
Τ' ανθισμένο πέλαγο και τα βουνά στη χάση του φεγγαριού η μεγάλη πέτρα κοντά στις αραποσυκιές και τ' ασφοδίλια το σταμνί που δεν ήθελε να στερέψει στο τέλος της μέρας και το κλειστό κρεβάτι κοντά στα κυπαρίσσια και τα μαλλιά σου χρυσά· τ' άστρα του Κύκνου κι εκείνο τ' άστρο ο Αλδεβαράν. (1-5)	La mar florida i les muntanyes al minvant de la lluna la gran pedra a prop de les figueres paleres i els asfòdels el pitxer que no volia exhaurir-se en acabar-se el dia i el llit tancat a prop dels xiprers i els teus cabells daurats; els estels del Cigne i aquell estel, Adebaran.

Ο Στράτης Θαλασσινός ανάμεσα στους αγάπανθους | Stratis Thalassinós entre els agapants (DB2). Vegeu l'entrada «agapant».

Dels cinc poemes, el que ens dona la clau d'interpretació simbòlica és el primer, MTH 9, per les explícites referències homèriques: inequívocament Seferis s'hi refereix a la visita que fa Odisseu a l'Hades (*Odissea* XI) per tal de consultar l'espectre de Tirèsias; al llarg de la visita hi ha també breus converses amb morts il·lustres. La referència als asfòdels és en

realitat, una recaracterització (*Odissea* XI, 487-491; 539; 573). L'Hades estava dividit en tres parts: el Tàrtar, la més profunda, on hi havia els rèprobes eterns; els Camps Elisis, on eren els herois; i a les prades dels asfòdels es trobaven els morts no il·lustres, que no havien estat ni especialment bons ni especialment dolents. En conseqüència, l'asfòdel també era la flor que els grecs de l'Antiguitat solien portar a les tombes.

Baladre (*Nerium oleander*). GM η πικροδάφνη. GA ή ροδοδάφνη, τὸ ροδόδενδρον



Probablement no hi ha planta més mediterrània, ni més abundant, que el baladre; a banda del seu caràcter de vegetació autòctona de gran freqüència, se l'ha utilitzat molt en jardineria, i a tall d'anècdota avui és habitual veure'l a les mitjanes de les autovies, per ser de gran resistència i baix manteniment. Les seues flors, blanques o de colors vius que van del rosa al roig, són un al·licient més per al seu us ornamental.

Les flors d'aquesta apocinàcia expliquen les seues denominacions en grec, ροδόδενδρον, literalment «arbre de roses», que no s'ha de confondre amb el rododendre, l'ericàcia *Rhododendron ferrugineum*, i ροδοδάφνη, «llorer de roses» (Dioscòrides IV 81; Plini, XVI 79). Aquesta associació amb el llorer, probablement pel color de les fulles, la retrobem a la denominació actual, πικροδάφνη, «llorer amarg». Dioscòrides, que al passatge citat esmenta els altres noms, li dona per denominació pròpia νήριον (cf. νηρόν, νηρός «aigua»), potser per trobar-se molt sovint vora les lleres de rius, o fins i tot a les rambles; d'ací el gènere *Nerium*, mentre que l'espècie, *oleander*, es justificaria pel fet que les fulles són una ampliació de les de l'olivera. Tornant al llorer, val a recordar que el mot espanyol «adelfa» prové de l'àrab hispànic *addifla*, la forma clàssica del qual seria *al diflà*, al seu torn del grec δάφνη, que tant en grec antic com modern designa el llorer.

En català, «baladre» prové del llatí *verātrum*, que significa «d'arrels fosques», tot i que aquest mot no designava el *Nerium oleander* sinó una altra planta; els diccionaris apunten a l'el·lèbor (*Helleborus spp.*), però sense donar-ho per segur. Ens limitarem ací a fer esment que el matapoll (*Daphne gnidium*) és anomenat també «baladre bord», o a Menorca simplement «baladre».

El baladre apareix en quatre poemes de Seferis:

ΣΤ'	VI (MTH 6)
Το περιβόλι με τα σιντριβάνια που ήταν στο χέρι σου ρυθμός της άλλης ζωής, έξω από τα σπασμένα μάρμαρα και τις κολόνες τις τραγικές κι ένας χορός μέσα στις πικροδάφνες κοντά στα καινούρια λατομεία, ένα γυαλί θαμπό θα το 'χει κόψει από τις ώρες σου. (6-12)	El jardí amb els brolladors que eren a la teva mà ritme de l'altra vida, enllà dels marbres destrossats i de les columnes tràgiques i d'una dansa entre els oleandres prop de les noves pedreres un vidre tèrbol l'haurà tallat de les teves hores.
Άνθη της πέτρας... - Σχέδια για ένα καλοκαίρι	Flors de la roca... Plans per a un estiu (QE)
Άνθη της πέτρας μπροστά στην πράσινη θάλασσα με φλέβες που μου θύμιζαν άλλες αγάπες γυαλίζοντας στ' αργό ψιχάλισμα, άνθη της πέτρας φυσιολογικές που ήρθαν όταν κανένας δε μιλούσε και μου μίλησαν που μ' άφησαν να τις αγγίξω ύστερ' απ' τη σιωπή μέσα σε πεύκα σε πικροδάφνες και σε πλατάνια.	Flors de la roca davant la mar verda amb venes que em recordaven altres amors lluïnt al plovisqueig lent, flors de la roca fisiognomies que vingueren quan ningú no parlava i em van parlar que em van deixar tocar-les després del silenci enmig de pins de baladres i de plàtans.
β' Ο ΗΛΟΝΙΚΟΣ ΕΛΠΗΝΩΡ	II EL VOLUPTUÓS ELPÈNOR (T)
– Άκουσε ακόμη τούτο. Στο φεγγάρι τ' αγάλματα λυγίζουν κάποτε σαν το καλάμι ανάμεσα σε ζωντανούς καρπούς – τ' αγάλματα κι η φλόγα γίνεται δροσερή πικροδάφνη, η φλόγα που καίει τον άνθρωπο, θέλω να πω. (12-16)	– Escolta encara això. A la lluna les estàtues es vinclen de vegades com la canya entre fruits vius – les estàtues; i la flama esdevé baladre fresc, la flama que crema la persona, vull dir. (12-16)
Θερινό ηλιοστάσι ΣΤ'	Solstici d'estiu VI (TPS)
Κάτω στις δάφνες κάτω στις άσπρες πικροδάφνες κάτω στον αγκαθερό βράχο κι η θάλασσα στα πόδια μας γυάλινη. (1-4)	Davall els llofers, davall els blancs baladres, davall el penyal espinós i la mar als nostres peus cristal·lina. (1-4)

En totes quatre ocasions el baladre apareix formant part d'un paisatge «propi», tant si és natural i esquerp com si es tracta d'un jardí. En «El voluptuós Elpènor», emperò, s'hi afegeix la connotació de «frescor»: en un paisatge mediterrani estiuenc i ressec, sovint el baladre constitueix l'única nota verda.

D'altra banda, aquesta consagració del baladre com a element indispensable del paisatge patri no és una característica exclusiva de Seferis. Vegeu, a tall d'exemple, Iannis Ritsos (Monemvassià, 1909 - Atenes, 1990), un dels poetes més representatius i prolífics de la generació dels 30, *senior* de la qual fou Seferis:

Το νερό (18 Λιανοστράγουδα της πικρής πατρίδας)	L'aigua (<i>Divuit cançons de la pàtria amarga</i>)
<p>Του βράχου λιγυστό νερό, απ' τη σιωπή αγιασμένο, απ' το καρτέρι του πουλιού, τη σκιά της πικροδάφνης.</p> <p>Κρυφά το πίνει η κλεφτουριά και το λαιμό σηκώνει σαν το σπουργίτι και βλογά τη φτωχομάνα Ελλάδα.</p>	<p>La mica d'aigua de la roca, consagrada pel silenci, per l'espera de l'ocell i per l'ombra del baladre.</p> <p>La beuen d'amagat els bandolers i alcen el coll com fa el pardal i beneeixen la pobra mare Grècia.</p>

Sobre els elements de la cançó demòtica⁶ assumits en major o menor grau per la generació poètica dels 30, entre els quals els de la natura, vegeu Ayensa (2003).

Carabassa (*Lagenaria siceraria* [Molina] Standl; *Cucurbita maxima* Duchesne. GM η κολοκύθα. GA ή κολοκύνθη



La forma κολοκύθα emprada per Seferis és, en grec modern, un augmentatiu de κολοκύθι; però en realitat, κολοκύθι éra un (fals) diminutiu del mot antic κολόκυνθα o κολοκύνθη, que designava la carabassa de manera general, tot i que s'ha tendit a identificar-lo amb la varietat *Cucurbita maxima*, mentre que el mot σικύα faria referència a la *Lagenaria vulgaris* L. (García Soler 2001, 48-49).

La *Cucurbita máxima* Duchesne era molt consumida a la Grècia antiga: Teofrast (*Recerca sobre les plantes*, I 11, 4 i 13, 3; II 7, 5; VII 3, 5) ens en dona algunes notícies; Dioscòrides (II 134) parla de les propietats medicinals de la carabassa comestible; i Apici (*L'art de la cuina*,

⁶ «“Cançó demòtica” tradueix el grec δημοτικό τραγούδι. Sota aquesta denominació enquadrem tots aquells cants populars –és a dir: sense autor conegut–, de caràcter narratiu, que expressen vivències, sensacions o sentiments de qualsevol mena; llur extensió és variable, però difícilment ultrapassa els setanta versos, i el terme mitjà queda al voltant de la trentena» (Montañés 2005, 49).

VII 73-80) n'aporta vuit receptes culinàries. També Plini el Vell (XX 13-17) distingeix diferents tipus de carabasses i s'ocupa de les seues propietats curatives.

Ateneu de Nàucratis (II 58f ss.) parla extensament de les carabasses. Paral·lelament, hi ha la coloquinta (*Citrullus colocynthis* L. Schrader) que s'entén com la variant silvestre de la carabassa, i de la qual parla també Dioscòrides (IV 176).

Val a destacar que la carabassa, presumptament pel seu caràcter sucós, era popularment considerada saludable. D'aquesta consideració trobem ressó a la comèdia: així, el fragment 152 K.-A. d'Epicarm fa: *ὕγιεστεροόν θην ἐστὶ κολοκύντας πολὺ*, «és [o està] més sa que una carabassa». Més obscur és el fragment 98 K.-A. de Dífil: *ἐν ἡμέραισιν αὐτὸν ἐπτὰ σοι γέρον, / θέλω παρασχεῖν ἢ κολοκύντην ἢ κρίνον*, «en set dies, vellard, jo mateix / vull oferir-te o carabassa o lliri». La font, Zenobi ((*Epítome (Col·lecció Atos)* I 52 = *Ep. (Col·lecció Parisenca)* IV 18) cita el fragment precisament volent il·lustrar aquesta oposició, proverbial, però la interpretació no és massa convincent: *Ἡ κρίνον ἢ κολοκύντην. Τὸ τῆς κολοκύντης ἄνθος καλεῖται κρίνον· ἄδηλον δέ, εἰ οἴσει καρπὸν. Ἔταπτον οὖν τὸ μὲν κρίνον οἱ ἀρχαῖοι ἐπὶ τοῦ τεθνηκότος, τὴν δὲ κολοκύντην ἐπὶ τοῦ ὑγιουῶς. «"Ο Ἰλλiri ο carabassa". La flor de la carabassa s'anomena *krínon* [lliri]; i és incert, si donarà fruit. En efecte, els antics assignaven el *krínon* al mort, i la carabassa als sans». El fragment d'Epicarm, emperò, i el fet que l'asfòdel es classificava antigament entre les liliàcies, i popularment es considera encara un lliri, ens fa dubtar de l'estranya explicació de Zenobi.*

La carabassa apareix en dos poemes de Seferis:

Canzona. Από τις «Μέρες του 1945 - 1951»	Canzona. Dels «Dies del 1945-1951» (QE2)
Μορφή των βυθισμένων Αγιασμάτων [...] κι όταν θλιβόμαστε κι όταν χαιρόμαστε για τα σπουδαία και για την κολοκύθα, βοήθησέ μας. (1 i 9-11)	Forma de les Aigües Santes enfonsades [...] i quan ens entristim i quan ens alegrem per les coses importants i per la carabassa, ajuda'ns.
Γράμμα στον Rex Warner, πάροικο του Storrs, Connecticut, U.S.A., για τα εξήντα του χρόνια. Τελευταία ποιήματα (1968-1971)	Carta a Rex Warner, resident a Storrs, Connecticut, USA, pels seus seixanta anys. Darrers poemes (1968-1971) (QE2)
«Λελύπημαι ἐπὶ τῇ κολοκύνθῃ» μουρμούριζε ο προφήτης Ιωνάς κοιτάζοντας τη μεγάλη Νινευή.	«M'he enfurimat per la carabassera» murmurava el profeta Jonàs mirant la gran Nínive.

En realitat, els dos passatges es refereixen al llibre de Jonàs (IV, especialment 5-11) i el retret del profeta a Déu per haver acceptat el penediment dels governants i el poble de Nínive i no haver destruït la ciutat. En el segon d'aquests poemes la referència és explícita – de fet, «Λελύπημαι ἐπὶ τῇ κολοκύνθῃ» és grec antic i reproduïx quasi textualment el text bíblic –; en el primer deixa clara l'oposició *τα σπουδαία / την κολοκύθα*, és a dir «les

coses importants / la carabassa». La planta, més que no el fruit, simbolitza allò que no és important *per se* però que ho pareix en una circumstància concreta.

Cyclamen (*Cyclamen sp.*). GM το κυκλάμινο. GA ή / ό κυκλάμινος



El nom ciclamen prové del grec antic κυκλάμινος, mot relacionat amb κύκλος 'rodona', presumptament per la rodonesa del tubercle del qual brota. El més freqüent a Grècia és el *Cyclamen graecum*, i el més utilitzat en jardineria el *Cyclamen persicum* Mill. Tot i la toxicitat que pot tindre aquest tubercle, en l'Antiguitat se'l considerava una planta apotropaica, és a dir, capaç de foragitar encanteris i mals d'ull. Així, Teòcrit (*Idil·lis* 122-123): κήγῳ μὰν κνίζῳ Μόρσων τινά· καὶ τὸ δὲ λεύσσεις. / ἐνθῶν τὰν κυκλάμινον ὄρουσέ νυν ἐς τὸν Ἄλεντα. «També jo, Morsó, puc fer mal; ja ho veus també tu. / Ara, ves a l'Hales i arrenca ciclamen»; als versos anteriors s'ha esmentat en un sentit paregut de la calabruixa (*Muscari commosum*). Però els autors científics no se sostrauen a aquesta fama màgica: Teofrast (*Recerca sobre les plantes* IX 9, 3), en parlar de l'arrel, afirma que «diuen que l'arrel és un bon encanteri per a provocar un part ràpid, i també que és un filtre amorós». Dioscòrides (II 164), recurrent també al «diuen», recull aquesta mateixa informació.

En l'obra poètica de Seferis, el ciclamen apareix en els següents poemes:

Ο ηδονικός Ελπίνων – Το ραδιόφωνο	El voluptuós Elpènor – La ràdio (T) ⁷
<p>«Αθήναι. Ανελίσσονται ραγδαίως τα γεγονότα που ήκουσε με δέος η κοινή γνώμη. Ο κύριος υπουργός εδήλωσεν, Δεν μένει πλέον καιρός...» «...πάρε κυκλάμινα... πευκοβελόνες... κρίνα απ' την άμμο... πευκοβελόνες... γυναίκα...» «...υπερτερεί συντριπτικώς. Ο πόλεμος...»</p>	<p>«Atenes. Es desenvolupen acceleradament els esdeveniments que escoltà amb por l'opinió pública. El senyor ministre ha declarat, No queda temps... » «...pren ciclàmens... agulles de pi... lliris de l'arena... agulles de pi... dona... » «...supera aclaparadorament. La guerra... »</p>
ΨΥΧΑΜΟΙΒΟΣ. (85-94)	CANVISTA D'ANIMES.

⁷ Apareix també poc abans primera (v. 81); vegeu «anemone».

Έφεσος. Από τις «Μέρες του 1945 - 1951»	Efes. Dels «Dies del 1945-1951» (QE2)
Ωστόσο σκύβουν κάτω απ' το βήμα του Θεού τα κυκλάμινα.	Tanmateix s'inclinen sota el pas de Déu els ciclàmens.
Επιγράμματα και σχεδιάσματα (1968-1971)	Epigrames i esboços (1968-1971) (QE2)
Καθώς βαδίζει ο χρόνος και προχωρεί ο χειμώνας κι η τραχηλιά του κοκκινολαίμη στρέφει στο πιο σκούρο σαν τα κυκλάμινα –	Tal com camina el temps i avança l'hivern i el collar del pit-roig vira cap al més fosc com els ciclàmens –
Ο Μερλίνος ο μάγος - Δεύτερη Πράξη	El mag Merlí – Acte segon (PDX)
Κα ΚΟΥΡΜΟΥΛΑΚΗ: Τί λες, Κύριε; Να φάει το καημένο κανένα ραδικάκι κανένα φυλλαράκι, κανένα κυκλαμινάκι...	Senyora KURMULAKI: Què dius, Senyor? Que menge el pobrissó alguna xicorieta, alguna fulleta, algun ciclamenet...
ΜΕΡΛΙΝΟΣ: Ο Ραδικάκης, ο Φυλλαράκης, ο Κυκλαμινάκης, να φύγουν... είναι (πολύ θωμένος) είναι... είναι... είπα τόπι... ποταποί!	MERLÍ: En Xicoriet, en Fullet, en Ciclamenet, que se'n vagen... són (<i>molt enfadat</i>) són... són... he dit pilota... insignificants!
[...]	[...]
ΜΕΡΛΙΝΟΣ: Ραδικάκης!... Φυλλαράκης!... Κυκλαμινάκης!...	MERLÍ: Xicoriet! Fullet! Ciclamenet!
Ελεγίσιος, Περιστατικά (1945-1954)	Petita elegia, Circumstàncies (1945-1954) (QE2)
Το κονυζόχι, το θυμάρι, την αφάνα και το κυκλάμινο που γίνεται με τον καιρό πιο σκούρο και το βουνό που παίρνει χρώμα δαγκωμένο μούρο το δειλινό (1-4)	L'olivardó, el timonet, la pimpinella i el ciclamen que es fa amb el temps més fosc i la muntanya que pren color de mora mossegada al capvespre

El factor comú és el ciclamen com a element estable, inamovible, d'un paisatge. El ciclamen és d'aquestes flors i plantes que «sempre hi han estat», des de l'Antiguitat fins al present. A l'imaginari de Seferis, sembla haver-hi una tendència a confegir breus llistats d'aquests elements «simbòlics». En «El voluptuós Elpènor» apareixia juntament amb les anemones, les agulles de pi i els lliris de l'arena; el seu valor «patriòtic» – tot entenent per «pàtria» l'arrelament a un paisatge – es veu reforçat ací per barrejar-se, confusament, com marcant un estat entre son i vigília, amb l'estil recargolat, en la llengua purista pròpia de l'època, del comunicat en què s'anuncia la guerra. A «Efes», datat ben significativament a Ankara el 10 d'octubre del 1950, els ciclàmens semblen simbolitzar l'hel·lenisme aixafat per la voluntat de Déu – Turquia, en aquest cas. Al següent poema, el ciclamen s'emparella i compara amb un element del paisatge, el pit-roig o reiet (*Erithacus rubecula*),

ocell que es troba més en contacte amb l'home en tardor-hivern. En «El mag Merlí», obra destinada a la xicalla (Kókinos 2008, 58), i amb desplegament de diminutius, apareix amb la xicòria i les fulles, i tots alhora «antropomorfitzats». Finalment, a «Petita elegia» s'agrupa amb l'olivardó, el timonet i la pimpinella, i s'hi estableix una comparació amb la mora mossegada.

Insistim en el fet que la presència detallada d'elements vegetals caracteritzadors ni és una invenció de Seferis ni de la seua generació, sinó que és una constant des de l'Antiguitat; els exemples de la poesia lírica antiga, en especial Safo, són molt nombrosos. Per circumscriure'ns a la poesia contemporània, emperò, vegem-ne dos exemples que impliquen el ciclamen: un de Kostís Palamàs,⁸ i l'altre de Iannis Ritsos:

Ποίημα 5, <i>Οι πεντασύλλαβοι</i> (1925)	Poema 5, <i>Els pentasil·labs</i> (1925)
-Γεια σας, τριαντάφυλλα και γιασεμιά!	-Salut, roses i gessamins!
-Στου βράχου φέρτε με την κυκλαμιά.	-Porteu-me al ciclamen del penyal.
Κουβέντα με ένα λουλούδι (<i>18 λιανοτράγουδα της πικρής πατρίδας</i>)	Conversa amb una flor (<i>Divuit cançons de la pàtria amarga</i>)
Κυκλάμινο-κυκλάμινο στου βράχου τη σχισμάδα πού βρήκες χρώματα κι ανθείς πού μίσχο και σαλεύεις	-Ciclamen, bell ciclamen a l'esquerda de la roca on has trobat colors per a florir, on una tija per gronxar- te?
Μέσα στο βράχο σύναξα το γαίμα στάλα-στάλα μαντήλι ρόδινο έπλεξα κι ήλιο μαζεύω τώρα	-De dins de la roca he recollit la sang gota a gota, he trenat un mocador rosat i el sol l'aplego ara.

⁸ Kostís Palamàs (Patras, 1859 - Atenes, 1943), poeta, prosista, dramaturg, historiador i crític literari; se'l considera un dels poetes grecs més importants, amb una significativa aportació a l'evolució i renovació de la poesia neogrega. Constitueix la figura central de la generació literària del 1880, capdavanter, juntament amb Nikos Kambàs i Georgios Drosinis, de l'anomenada «Nova Escola Atenesa» (o, precisament, «Palamaica»).

Clavell (*Dianthus caryophyllus*). GM το γαρύφαλο / γαρούφαλο. GA τὸ δίοσανθος, τὸ Διὸς ἄνθος



De la mateixa manera que en la nostra llengua el mateix mot, clavell, designa tant la flor de la clavellina (*Dianthus caryophyllus*) com la poncella deshidratada del claveller (*Syzygium aromaticum* L., amb sinònims, entre altres, *Eugenia caryophyllata* Thunb. i *Eugenia caryophyllus* [Spreng.] Bullock & S.G.Harrison), en grec γαρύφαλο o γαρούφαλο s'aplica a la flor i a l'espècia.

La paraula no és antiga, o almenys no ho és directament. En principi es refereix al clavell d'espècia, potser amb un contraprèstec del vènet *garofolo*, i amb aquest significat trobem documentada en grec medieval la forma *καρυόφυλλον*, cf. llatí *caryophyllum*, que dona nom a l'espècie, i potser siga una adaptació del pèrsic *karānfe* remetent-lo per falsa etimologia a *κάρυον* 'nou, fruit del nouer' + *φύλλον* 'fulla'. Aquest hipotètic ètim pèrsic *karānfe*, emperò, només el menciona el diccionari Triandafil·lidis. Que aquest mot passe a designar també la flor s'explica per la forma; també en català, on «clavell» és un diminutiu de clau, és a dir, tatxa.

El nom antic és molt més poètic: *δίοσανθος*, també per separat *Διὸς ἄνθος*, és a dir «flor de Zeus», d'on per haplogia prové la denominació del gènere, *Dianthus*. Teofrast l'esmenta diverses vegades en *Recerca sobre les plantes* (VI 1,1; 6, 2; 6, 11; 8, 3), i l'inclou entre les flors sense aroma, en la qual cosa coincideix amb Plini, que el va traduir al llatí com a *Iouis flos* (XXI 59, 67). Això fa pensar que el clavell de l'Antiguitat era el *Dianthus inodorus*, per bé que en Nicandre (frag. 74.59) hi ha *εὐῶδες Διὸς ἄνθος*, és a dir, «flor de Zeus, de bona aroma».

En l'obra poètica de Seferis trobem el clavell en quatre ocasions:

Ρουκέτα - Κοχύλια, σύννεφα	Coet - Caragols, núvols (ST)
κόκκινο γαρούφαλο μοναχό στη γλάστρα στάθης σαν έγγραφο μπρος μου σαν αγάπη (9-12)	clavell roig solitari al test es vas quedar quan escrivia davant meu com un amor

Amb les reserves que mereix qualsevol poema de *Strofi*, obra controvertida i que, com hem dit, assenyala un punt d'inflexió tant per Seferis com per a la seua generació poètica, el clavell pot interpretar-se ací com a símbol de la «persistència quotidiana», on el test introdueix la noció «domèstica». De fet, de quatre aparicions del clavell, com ara veurem, en tres es fa referència explícita al test.

A'. Hampstead - Ο κ. Στράτης Θαλασσινός: πέντε ποιήματα του κ. Σ. Θαλασσινού	I. Hampstead - El sr. Stratis Thalassinós: cinc poemes del sr. S. Thalassinós (QE1)
θα μου 'φτανε στη γλάστρα μου έστω κι ένα ψεύτικο γαρούφαλο ένα κόκκινο χαρτί σ' ένα τέλι (25-27)	em seria prou al meu test ni que fos un clavell de mentida un paper roig en una corda (25-27)

En un poema que porta per títol «Hampstead», que ens situa a Londres, el clavell forma part d'un llistat d'elements que el poeta troba a faltar; en aquest cas encara que fos un clavell fals, però no hi manca el test, que de nou sembla simbolitzar la casa.

3. Έφηβος - Ο κ. Στράτης Θαλασσινός περιγράφει έναν άνθρωπο | 3. Adolescent - El sr. Stratis Thalassinós descriu una persona (QE1). Vegeu «alfàbega». Observeu que ací totes dues plantes van en tests, segons deiem.

Z' - Θερινό ηλιοστάσι	VII - Solstici d'estiu (TPS)
Στο μικρό περιβόλι δέκα δρασκελιές μπορείς να ιδείς το φως του ήλιου να πέφτει σε δυο κόκκινα γαρούφαλα σε μιαν ελιά και λίγο αγιόκλημα. Δέξου ποιός είσαι. (13-16)	Al petit jardí de deu gambades pots veure la llum del sol caure sobre dos clavells rojos, una olivera i una mica de mareselva. Accepta qui ets.

El poema sencer és ple d'elements de la vegetació que puntegen la realitat del poeta, una realitat que havia perdut de vista en els primers poemes d'aquest recull i «recupera» precisament a partir d'aquest poema (Cabezas i Montañés 1993, 20). Arbres i plantes, entre les quals el lligabosc o mareselva, caracteritzen el seu mon i el porten a «acceptar qui és».

Esbarzer (*Rubus fruticosus*). GM ο βάτος, pl. τα βάτα. GA ό / ή βάτος

L'esbarzer o romeguera (*Rubus fruticosus*, com a espècie més aplicable al que ens ocupa) apareix ja a l'*Odissea*: quan al darrer cant Odisseu va a visitar el seu ancià pare Laertes se'l troba treballant a l'hort, i porta χειρῖδάς τ' ἐπὶ χερσὶ βάτων ἔνεκ[α] «a les mans guants per causa d'uns esbarzers» (XXIV 229). Això fa pensar que d'alguna manera es conreava, potser per a fer bardisses, i se'n consumia el fruit. Teòcrit (*Idil·lis* I 132) el presenta en un «mon a l'inrevés» per la mort de Dafnis: νῦν ἴα μὲν φορέοιτε βάτοι «ara, esbarzers, doneu violetes». Teofrast, a *Recerca sobre les plantes*, en descriu la tija sarmentosa dels esbarzers en general (I 5, 3) i en distingeix les diverses menes (III 18, 4). Finalment, Dioscòrides parla de les diverses propietats de fulles i fruit, i el distingeix de l'espècie *Rubus idaeus* L., el gerd, tot dient que rep aquest nom per abundar al mont Ida, proper a Troia (IV 37-38). El gerd, tanmateix, no entra en la denominació genèrica «esbarzer».

L'esbarzer apareix en tres poemes de Seferis, tots tres del mateix poemari:

«Νότες» για ένα ποίημα, «Μέρες του 1945-1951»	«Notes» per a un poema, «Dies de 1945-1951» (QE2)
[γ'] Με το κοντύλι μου έγγραψα το μυστικό κρεβάτι κι ήταν τριγύρω τ' αναμμένα βάτα που έγλειφαν τα μέλη ίσκιοι φιδιών τυλίγανε τα μελαψά λαγόνια και στης κοιλιάς τη λίμνη κολυμπούσε κόκκινο ένα χέλι—	[III] Amb la meua ploma vaig escriure el llit secret i hi havia al voltant els esbarzers encesos que llepaven els membres ombres de serps envelopaven els malucs bruns i a l'estany del ventre nedava roig un llavi —
Αριάδνη, Περιστατικά (1945-1954;)	Ariadna, Circumstàncies (1945-1954?) (QE2)
Και λάμπουνε τα ζώα ζεστά στη μέρα την κλειστή κι όλα μαζί πλοκάμων κόμπιοι και σφιγμένα μέλη, δόντια σε δυο βατόμουρα, και θάμνοι αγκαθεροί, και δάχτυλα χαϊδεύοντας το φως σαν ένα χέλι [...] (5-8)	I llueixen els animals calents en el tancat dia i tot plegat nusos de tentacles i membres premuts, dents en dues mores, i matossars punxosos, i dits acarontant la llum com un llavi [...]

Έξι ρίμες για δώδεκα μαχαίρια, Περιστατικά, Λιμερικά, μαντινάδες (1961-1965)	Sis rimes per a dotze ganivets, Circumstàncies, facècies, ⁹ <i>mandinades</i> ¹⁰ (1961-1965) (QE2)
στ'	VI
Το δαφνόφυλλο άστραψε σαν αναμμένο βάτο, ο εχθρός το καταράστηκε κι ο φίλος ευλογά το.	La fulla de llorer ha llambrejat com un esbarzer encés, l'enemic l'ha maleït i l'amic la beneeix.

Al primer i tercer poema l'«esbarzer encés» té el mateix referent, el passatge del llibre bíblic de l'Èxode (III 1 ss.), en què Déu parla a Moisés prenent la forma d'un esbarzer que crema sense consumir-se. Més que no el caràcter diví, Seferis – que no era home especialment religiós – pareix donar-li a l'esbarzer encés el caràcter d'allò incessant. En el primer poema, de to marcadament eròtic, pot tractar-se del desig; en el tercer, del fet que el triomf, simbolitzat pel llorer, és valorat de forma contrària pels partidaris del vencedor i del vençut.

En el segon poema no apareix l'esbarzer sinó el fruit, la mora, i mossegada; més aviat pareix tractar-s'hi també d'un símbol eròtic.

L'esbarzer com a símbol tampoc no és exclusiu de Seferis; el trobem també en *To Àxion Estí* (1959) d'Odisseas Elitis (Càndia, 1911 - Atenes, 1996), també de la generació dels 30, Premi Nobel de Literatura l'any 1979:

E'
Τα θεμέλιά μου στα βουνά
και τα βουνά σηκώνουν οι λαοί στον ώμο τους
και πάνω τους η μνήμη καίει
άκαυτη βάτος.

V
Els meus fonaments a les muntanyes
i els pobles alcen les muntanyes al seu muscle
i al seu damunt la memòria crema
esbarzer inconsumible.

Gessamí, llessamí (*Jasminum officinale*). GM το γιασεμί. GA ή ιάσμη, ό ίασμος, τό ιάσμινον



⁹ En grec λιμερικά, adaptació feta per Seferis de l'anglès *limerick* (Kókinos, 2008).

¹⁰ Cf. n 2, en «anemone».

Sorprenentment, el gessamí o llessamí, planta i flor que com veurem té en la poesia neogrega una connotació de durabilitat, d'element immutable, apenes si té presència en grec antic. Teofrast no en fa menció; només el Pseudo-Dioscòrides (I 63) presenta la *ιάσμη* com si fos la denominació que rep entre els perses l'oli preparat *ἐκ τῶν ἀνθῶν τῶν λευκῶν τοῦ ἴου*, «de les flors blanques de la violeta». Això correspondria al mot antic *ιάσμινον* [μύρον], «perfum de *ιάσμη*», o *ιασμέλαιον*, «oli de *ιάσμη*». El mot *ιάσμη* prové del pèrsic *yâsamin* (ياسمين) o *yāsam*.

A l'obra poètica de Seferis trobem només una vegada el gessamí:

Το γιασεμί	El gessamí (QB1)
Εἴτε βραδιάζει εἴτε φέγγει μένει λευκό το γιασεμί.	Al capvespre i a trenc d'alba sempre és blanc el gessamí.

El gessamí, clarament, hi simbolitza una essència immutable, es aquest cas concentrada al seu color. Quant a la seua presència en altres poetes neogrecs, remetem a l'esmentat poema de Palamàs (vegeu «ciclamen»). Dins la generació dels 30, el gessamí té molta més presència que a l'obra poètica de Seferis, en què es redueix a l'esmentat haikú, especialment en Odisseas Elitis.¹¹ Però no sols el trobem a la poesia culta; és molt coneguda una cançó tradicional xipriota, de to eròtic, amb títol *Το γιασεμίν*, i els dos primers versos de la qual diuen *Το γιασεμίν στην πόρτα σου, γιασεμίν μου, / ώ! κι ήρτα να το κλαδέψω, ώ! καλή μου* 'El gessamí a la teua porta, gessamí meu, / oh! i he vingut a podar-lo, oh! bonica meua'.

Heliotropi (*Heliotropium europaeum*). GM το ηλιοτρόπιο. GA τὸ ἡλιοτρόπιον



¹¹ A tall de mostra, no limitada a la generació dels 30, vegeu <https://itzikas.wordpress.com/2019/09/14/περς-το-με-ποίηση-2710-γιασεμι/>

El mot ηλιοτρόπιο utilitzat per Seferis planteja, aparentment, un dubte. Segons el diccionari Triandafil·lidis, en una primera accepció és «una herba o matosar amb abundants flors blanques, blaves o violeta, d'hàbitud amb aroma de vainilla». Això es correspondria amb l'heliotropi, la boraginàcia *Heliotropium europaeum* L. (tipus taxonòmic; n'hi ha més de 250 espècies, des de conreades en jardineria fins brosses).

En la segona accepció, el diccionari Triandafil·lidis diu αντί του ηλίανθος, és a dir, que ηλιοτρόπιο val per ηλίανθος, literalment «flor del sol», que no és sinó l'asteràcia *Helianthus annuus*, el gira-sol comú (com a probable, n'hi ha tb. moltes espècies). Aquesta planta, emperò, és d'origen americà, i per bé que va ser introduïda a Europa el s. XVI, dubtem molt que pugui considerar-se caracteritzadora del paisatge natural grec.

Teofrast (*Recerca sobre les plantes* VII 3, 1) menciona l'heliotropi com a plante el període de floració de la qual és excepcionalment llarg; molt probablement aquesta espècie es tracta de l'*Heliotropium hirsutissimum* Grauer (*Heliotropium villosum* Wild). Dioscòrides (IV 190-191) n'explica la denominació pel fet que les fulles es mouen acompanyant el gir del sol, n'enumera les propietats i distingeix aquesta espècie, que anomena μέγα, «gran», del μικρόν, «petit», identificat amb la *Chrozophora tinctoria* (L.) A. Juss.

L'heliotropi apareix en un sol poema de Seferis:

Γράμμα του Μαθιού Πασκάλη	Carta de Mattia Pascal, ¹² Lliurats (QE)
Βερίνα, μας ερήμωσε η ζωή κι οι αττικοί ουρανοί κι οι διανοούμενοι που σκαρφαλώνουν στο ίδιο τους κεφάλι και τα τοπία που κατάντησαν να παίρνουν πόζες από την ξεραϊλα κι από την πείνα σαν τους νέους που ξόδεψαν όλη τους την ψυχή για να φορέσουν ένα μονογυάλι σαν τις κοπέλες ηλιοτρόπια ρουφώντας την κορφή τους για να γίνουν κρίνα. (9-12)	Verina, ens ha arrasat la vida i els cels de l'Àtica i els intel·lectuals que s'encimbellen al seu propi cap i els paisatges que han acabat per adoptar poses de la sequera i de la fam com els joves que han gastat tot el seu esperit per dur un monocle com les xicotes heliotropis que es xuclen la coroneta per a esdevindre lliris.

No resulta fàcil copsar el simbolisme de l'heliotropi ací, mancats com estem de referències antigues més enllà de Teofrast i Dioscòrides. Només podem dir que es troba en oposició amb el lliri. D'altra banda, aquest poema, datat en 1928 – Seferis hi tenia 28 anys – ha estat objecte de moltes anàlisis i interpretacions... que no han pogut aclarir els molts dubtes que planteja, començant per la identitat de «Verina» o la menció dels tiranicides, Harmodi i Aristogíton (Vitti 1989, 36-40; Tambakaki 2016, 281-283; Beaton 2003, 85-87).

¹² Referència clara a la novel·la *Il fu Mattia Pascal* (1904), de Luigi Pirandello (1867-1936).

Jacint (*Hyacinthus orientalis*, tipus taxonòmic). GM ο υάκινθος. GA ό υάκινθος

Avui – tant entre nosaltres com a Grècia – entenem per «jacint», com a tipus taxonòmic, el *Hyacinthus orientalis*; però tot sembla indicar que en l'Antiguitat no es tractava de la mateixa flor. Determinar de quina es tractava, emperò, no és fàcil; potser l'escilla, *Scilla bifolia*, de la família de les asparagàcies, o l'esperó, la ranunculàcia *Delphinium peregrinum*. El color i fins i tot la forma d'aquestes tres flors és semblant.

El jacint apareix ja anomenat al *locus amoenus* en que té lloc l'encontre eròtic de Zeus i Hera a la *Iliada* XIV 348: Ἡ ῥα καὶ ἀγκὰς ἔμαρπτε Κρόνου παῖς ἦν παρὰκοῖτιν· / τοῖσι δ' ὑπὸ χθῶν διὰ φύεν νεοθηλέα ποίην, / λωπὸν θ' ἐρσήεντα ἰδὲ κρόκον ἠδ' υἰάκινθον / πυκνὸν καὶ μαλακόν, ὅς ἀπὸ χθονὸς ὑψὸς' ἔεργε. 'Així parlà el fill de Cronos, i prengué entre els seus braços la muller; / la terra els feu brotar herba novella, / mel·lilot fresc i safrà i jacint / espés i tou que els va alçar del terra'.

El trobem també a Safo: οἶαν τὰν υἰάκινθον ἐν ὤρεισι ποίμενες ἄνδρες / πόσσι καταστεῖβοισι, χάμαι δέ τε πόρφυρον ἄνθος 'Així com a les muntanyes els pastors trepitgen el jacint / i està caiguda enterra la flor purpúria' (frag. 105 L.-P.); i recordem la seua presència a Teòcrit (vegeu «agapant»). En parlen tant Teofrast (*Recerca sobre les plantes* VI 8, 1-2) com Dioscòrides (IV 62).

Tanmateix, sobretot s'associa a la mort del personatge homònim, Jacint, jove príncep espartà, amant estimadíssim d'Apol·lo. En la versió més difosa (Apol·lodora, III 10, 3), quan feien una competició amistosa de llançament de disc, Apol·lo el va llançar primer i arribà fins els núvols. Jacint hi va córrer al darrere per agafar-lo i llançar-lo ell al seu torn, però el disc va rebotar enterra i el colpejà al cap produint-li una ferida mortal. Apol·lo va desitjar la pròpia mort, però això era impossible; de manera que va prometre recordar-lo sempre amb les cançons i la música de la seua lira, i de les taques de la sang de Jacint en va fer la flor que porta el seu nom, i que als pètals porta inscrita la queixa AI AI, per això l'epítet del jacint és γραπτὸν 'escrit' (Moscós, III 6; Teòcrit, *Idil·lis* X 28; Ovidi, *Metamorfosis* X 162-219). Pausània (III 1, 3) diu que a la ciutat d'Amicles hi havia el sepulcre de Jacint sota

l'estàtua d'Apol·lo, i a Esparta se celebrava en honor seu el festival de les Hiacínties (Υακίνθια) en el mes que portava aquest nom, a principis d'estiu, que durava tres dies.

A l'obra poètica de Seferis el jacint apareix una sola vegada, a Ο Στράτης Θαλασσινός ανάμεσα στους αγάπανθους, Stratis Thalassinós entre els agapants (DB2). La identificació de la flor amb el mon dels morts és inequívoca; vegeu «agapant» i «asfòdel».

Lilà (*Syringa vulgaris*). GM η πασχαλιά. GA ή σύριγξ -ιγγος (?)



El lilà, que dona nom al color lila, és l'oleàcia *Syringa vulgaris*, arbust que emet panícules erectes d'unes flors molt vistoses, morades o blanques. Originari dels Balcans, s'ha difós extraordinàriament arreu del mon pel seu us en jardineria.

Tanmateix, no en trobem rastres clars al grec antic. La denominació en grec modern és πασχαλιά, i per bé que en jardineria pareix haver consens en la seua sinonímia amb σύριγγα, aquesta no es veu confirmada pels diccionaris moderns, ni es correspon amb una hipotètica planta σύριγξ als de grec antic, que fonamentalment donen les accepcions «tub» i per extensió «flauta de Pan». Val a dir que d'aquest mot, a banda del cultisme «siringa», la flauta pastorívola, prové «xeringa».

És probable, doncs, que la denominació σύριγγα en grec modern per a la planta – d'altra banda, gens utilitzada en la llengua viva – siga un rebot de la denominació llatina *Syrinx*, que Ovidi (*Metamorfosis* 690-712) presenta com una hamadriada arcàdia que, fugint dels requeriments eròtics del déu Pan, es refugià entre els canyars del riu Ladó i fou convertida ella mateixa en un feix de canyes, amb les quals l'esmentat déu fabricà la seua flauta.

La denominació «lilà» prové de l'àrab *līlak*, aquest del pèrsic *līla[n]ġ* o *līlang*, i aquest alhora del sànscrit *nīla* 'blau fosc'. El nom botànic del gènere, *Syringa*, correspon al fet que els branquillons d'algunes espècies es troben buits, de manera semblant al *Philadelphus coronarius* que rep entre nosaltres la denominació popular de «xeringuilla».

La denominació popular grega πασχαλιά, en canvi, és clara, i no té a veure amb la tradició clàssica sinó amb la cristiana: és la substantivació de πασχαλία, femení de πασχάλιος, cf. llatí *paschalis*, propi de Πάσχα 'pasqua', i aquest de l'arameu ܦܫܬܐ a partir de l'hebreu ܦܫܚ (pesakh). És flor de primavera, i per això s'associa a la Pasqua cristiana.

Els lilàs apareixen en dos poemes de Seferis:

Απρίλης. Από τις «Μέρες του 1945 - 1951»	Abril. Dels «Dies del 1945-1951» (QE2)
Κι ας ήρθε ο Απρίλης με τα βάρια και τις πασχαλιές· πια δεν ακούω τίποτε, θαρρείς και χιόνισε όλη νύχτα. 5. 4. 1946	I per bé que haja vingut abril amb els rams i els lilàs; ja no sent res, diries que ha nevat tota la nit. 5-4-1946
Ολυμπία, Κ' αι. μ.Χ. Τελευταία ποιήματα (1968-1971)	Olímpia, s. XX dC. Darrers poemes (1968-1971) (QE2)
Καθώς ανέβαινε σήμερα στην εκκλησιά ψηλά στο Δρούβα με μαύρη μούλα αυτόν συλλογίζονταν. Μέρα τ' αϊ-Γιώργη και το εικόνισμα ζωσμένο γλυσίνες ή πασχαλιές, καθώς τις λεν οι ντόπιοι· λειτουργάει ο Παπακένταυρος. (11-16)	Quan pujava avui a l'església amunt, a Druva, amb una mula negra pensava en ell. Dia de Sant Jordi i la icona envoltada de glicines o lilàs, com en diuen els pobletans; celebra en Papakéntavros.

En el primer poema els lilàs clarament caracteritzen una època de l'any, abril i la primavera, sense perdre la connexió amb la tradició cristiana, τα βάρια 'els rams' són els de Diumenge de Rams. Aquesta caracterització és encara més explícita al segon poema, pels elements religiosos que hi apareixen, l'església i la icona de Sant Jordi, que celebra la seua festa el 23 d'abril. Tanmateix, el poema enllaça aquesta tradició amb la pagana de l'Antiguitat: el subjecte de l'oració és η Δεσποινίς Πίτυς, la senyoreta Pitis, i el poeta hi indica en una nota que es tracta d'una nimfa, mencionada per Llucià. En efecte, segons les *Dionísiaques* de Nonnos de Panòpolis (II 108) Pitis fou una nimfa orèada que, fugint dels apetits del déu Pan – de manera semblant a Siringa –, fou convertida en pi (el significat del mot com a nom comú). Pitis és mencionada també per Longos (*Dafnis i Cloe* II 7 i 39) i Llucià de Samòsata (*Diàlegs dels morts* 22, 4).

Si la senyoreta Pitis era el subjecte de l'oració, l'objecte, aquest «ell» en què pensava, era un jove làpita – tot i que Seferis hi utilitza la forma inusual Λάπιθος – amb qui havia somiat. Els làpites eren la contrapartida civilitzada dels centaures; la batalla entre ambdós fou la Centauiromàquia, la font principal de la qual és Ovidi (*Metamorfosis* XII 210-458). Això quadra amb el fet que el capellà que celebra missa és Papakéntavros, és a dir, el pope Centaure.

Quant a les flors, Seferis hi estableix una curiosa sinonímia entre les glicines i els lilàs. La glicina o anglesina és la fabàcia del gènere *Wisteria*, les espècies més conegudes del qual són la *Wisteria sinensis* i la *Wisteria japonica*. Aquesta planta enfiladissa, tanmateix, és

originària de Nord-amèrica, d'una banda, o de diversos països de l'est d'Àsia, com la Xina, Corea i el Japó, de l'altra. No forma part de la flora autòctona grega, i s'ha introduït recentment, per la jardineria; de fet la forma γλυσίνα emprada per Seferis prové del francès, *glycine*.

Lligabosc (gallarets, mareselva, xuclamel) (*Lonicera sp.*). GM το αγιόκλημα. GA τὸ κλύμενον, τὸ περικλύμενον



Tot i que alguna font pareixen confondre el lligabosc amb l'heura (*Hedera helix*), i totes els comparen sobretot per les fulles, el κλύμενον s'ha identificat amb la *Lonicera etrusca*. Així Teofrast (*Recerca sobre les plantes* IX 8, 5 i 18, 6) la cita entre aquelles plantes que cal manipular només de nit – és quan la flor desprèn aroma – i insisteix que provoca impotència. Dioscòrides (IV 14) l'anomena περικλύμενον i en distingeix altres propietats, entre les quals provocar esterilitat (ἀγόνους ποιεῖν).

Un dels sinònims que hi enumera Dioscòrides, αἰγίνη 'de cabra (αἶξ)' ens dona la clau per a interpretar la denominació moderna, αγιόκλημα, que l'etimologia popular remet a ἅγιος 'sant' i κλήμα 'parra'; en realitat prové d'αἰγόκλημα 'parra de cabres', possiblement la falsa etimologia es produeix pel fet que amb el lligabosc es teixen garlandes.

Aquesta planta apareix una sola vegada l'obra poètica de Seferis, a Z' – Θερινό ηλιοστάσι, VII – Solstici d'estiu (*TPS*); vegeu «clavell».

Lliri (*Lilium candidum*). GM το κρίνο, ο κρίνος. GA τὸ κρίνον, τὸ λείριον

En la pràctica, «lliri» és la denominació genèrica de plantes i flors no sols dels gèneres *Lilium* o *Crinum*, que s'adirien als noms llatí i grec, sinó també a molts altres, com ara *Iris*, *Galanthus*, *Hymenocallis*, *Gladiolus*, *Zantedeschia*... Potser en grec antic també tenia, almenys en certa mesura, aquest valor genèric; no podem precisar quines flors són aquelles que Heròdot (II 92) anomena κρίνεα, tot i que afegeix que una d'aquelles els egipcis l'anomenen λωτός, i que l'altra és semblant a la rosa.

Tot prenent, emperò, com a tipus taxonòmic el *Lilium candidum*, que en la nostra llengua és anomenat específicament «assutzena», sembla que és aquest el que anomena i descriu Teofrast (*Recerca sobre les plantes* VI 6, 3 i 8), qui distingeix entre aquest i el κρίνον πορφυροῦν 'llir purpurí', identificat amb el *Lilium chalcedonicum*, el lliri de Constantinoble. Dioscòrides (III 102) es refereix a l'assutzena com a κρίνον βασιλικόν 'lliri reial', i en dona λείριον com a sinònim, tot mencionant que els romans en diuen *lilium* i també *rosa Iunionis*. Teòcrit (*Idil·lis* XI 56-57) presenta el Ciclop desitjant portar-li a la seua estimada ἢ κρίνα λευκά / ἢ μάκων' ἀπαλὰν ἐρυθρὰ πλαταγώνι' ἔχουσιν «o lliris blancs / o la suau rosella de rojos pètals».

La denominació llatina de l'assutzena *rosa Iunonis* mencionada per Dioscòrides es correspon amb el fet que és la flor associada a Hera per excel·lència.

A l'obra poètica de Seferis el lliri apareix en les següents ocasions:

Ρουκέτα – Κοχύλια, σύννεφα	Coet – Caragols, núvols (ST)
τα μαλλιά της όμορφης τ' άσπρισαν τα κρίνα στο κορμί της όμορφης έγραψα βιβλία. (21-24)	els cabells de la formosa els emblanquiren els lliris al cos de la formosa vaig escriure llibres.

B' – Ερωτικός λόγος	II – Raó d'amor (ST)
<p>Στον κάμπο του αποχωρισμού να ξανανθίζουν κρίνα μέρες ν' ανοίγουνται ώριμες, οι αγκάλες τ' ουρανού, να φέγγουν στο αντηλάρισμα τα μάτια μόνο εκείνα αγνή η ψυχή να γράφεται σαν το τραγούδι αυλού... (9-12)</p>	<p>A la plana de la separació tornant a florir lliris dies obrint-se madurs, les abraçades del cel, lluïnt al resol somés aquells ulls pura l'ànima escrivint-se com la cançó d'una flauta...</p>

Γράμμα του Μαθιού Πασκάλη, Δοσμένα | Carta de Mattia Pascal, Lliurats (QE). Vegeu «heliotropi».

Ο ηδονικός Ελπήνωρ, El voluptuós Elpènor (T); cap al final del poema, que porta per subtítol «La ràdio».
Vegeu «anemone» i «ciclamen».

SALVA NOS DOMINE VIGILANTES. Από τις «Μέρες του 1945 - 1951»	SALVA NOS DOMINE VIGILANTES. Dels «Dies del 1945-1951» (QE2)
<p>Τέτοιος ουρανός γλυκός ουρανός και στα τειχιά σμιλεμένα κρίνα σκουτάρια λιοντάρια και SALVA NOS DOMINE VIGILANTES CUSTODI NOS DORMIENTES στ' ανώφλι της μεγάλης πόρτας. (1-5)</p>	<p>Un cel tal, cel dolç, i als murs lliris cissellats escuts lleons i SALVA NOS DOMINE VIGILANTES CUSTODI NOS DORMIENTES a la llinda de la gran porta.</p>

En conjunt, com es veu, el lliri té connotacions positives, de vegades amoroses o eròtiques – cas dels dos poemes de *Strofi* – i en el cas de *Quadern d'exercicis* fent-se explícita l'oposició amb l'heliotropi. En el cas de «El voluptuós Elpènor», tanmateix, fa κρίνα της άμμου 'lliri de l'arena'; no es tracta, doncs, del *Lilium candidum* sinó de l'amaril·lidàcia *Pancratium maritimum*, conegut en grec també popularment com a θαλάσσιος ασφόδελος 'asfòdel marí' (vegeu «asfòdel») i en la nostra llengua com a lliri de mar, lliri de marines, lliri de platja o nadaleta de mar. En aquest cas, la funció de la flor és caracteritzar un paisatge, però amb les connotacions pessimistes de l'asfòdel. Pel que fa a SALVA NOS DOMINE VIGILANTES, el lliri apareix formant part de la decoració cissellada en pedra d'una porta a Bodrum, l'antiga Halicarnàs, presumptament d'algun castell franc.

Margarida (*Matricaria sp.*, *Leucanthemum sp.*). GM η μαργαρίτα. GA ή άνθεμίζ, τὸ ἄνθεμον



De manera semblant al lliri, «margarida» o «margalida» són denominacions genèriques aplicades per criteris visuals a flors de diversos gèneres dins la família de les asteràcies o compostes, caracteritzades per tindre un capítol floral groc al disc del centre, envoltat per lígules amb aspecte de pètals. Així, en jardineria s'utilitzen margarides del gènere *Aster*. Tanmateix, acudint a la flora autòctona, les margarides silvestres més freqüents a la Mediterrània són dels gèneres *Matricaria* i *Leucanthemum*.

Les denominacions antigues, ἄνθεμον i ἄνθεμίζ, no han deixat rastres en grec modern; però sembla haver-hi consens que l'ἄνθεμον descrit per Teofrast (VII 14, 2) és la *Matricaria chamomilla* L., la camamilla. Dioscòrides (III 137) l'anomena ἄνθεμίζ, i en dona com a sinònim χαμαίμηλον, literalment «poma de terra», tot explicant que això es deu al fet que l'aroma recorda la de les pomes. Com es pot veure, del mot χαμαίμηλον prové, per deformació, «camamilla», i per traducció del concepte l'espanyol «manzanilla»; i la denominació de l'espècie. La del gènere, *Matricaria*, «pròpia de la mare» potser correspon a les propietats d'emmenagoga i abortiva que entre altres hi assenyala Dioscòrides.

El mot «margarida», com el grec modern μαργαρίτα, és un préstec de l'italià *margarita*, del llatí *margarita*, que prové del grec hel·lenístic μαργαρίτης 'perla'; en principi s'aplicava a una planta no precisada d'Egipte, per semblança. A l'obra poètica de Seferis, com a flor – no com a nom propi – apareix en les següents ocasions:

ΙΣΤ'	XVI (MTH)
<p>Πότε θα σπάσουν τα λουριά, πότε τα πέταλα θα πατήσουν μ' όλο το πλάτος πάνω στο χώμα πάνω στο μαλακό χορτάρι, μέσα στις παπαρούνες όπου την άνοιξη μάζεψες μια μαργαρίτα. (8-11)</p>	<p>Quan es trencaran les regnes? les ferradures, quan petjaran plenament i completament la terra l'herba dolça, entre les roselles on collires una margarida primaveral?</p>

Μέρες τ' Απρίλη '43	Dies d'abril del 43 (QB2)
Στους δρόμους περπατά με προσοχή, να μη γλιστρήσει στις πεπονόφλουδες που ρίχνουν αδιαφόρετοι αραπάδες ή πρόσφυγες πολιτικάντηδες και το σινάφι, παραμονεύοντας: θα την πατήσσει;—δε θα την πατήσσει; Όπως μαδάς μια μαργαρίτα προχωρεί κουνώντας μιαν υπέρογκη αρμαθιά ανωφέλευτων κλειδιών* (5-10)	Camina pels carrers amb precaució, per no relliscar amb les corfes de meló que llencen despreocupats els àrabs o els refugiats politicastes i companyia, a l'aguait: ¿la trepitjarà? ¿No la trepitjarà? Com es desfulla una margarida; avança movent un feix voluminos de claus inservibles;
Ο Δρ Ρώτλαουφ και η Κα Ζεν – Περιστατικά (1945- 1954;)	El dr. Rotlauf i na Ka Zen – Circumstàncies (1945- 1954?) (QE2)
Ο Δρ Ρώτλαουφ πηγαίνει ανύποπτος, χαζός, συνεπαρμένος από τα ψάρια που χοροπηδούνε— Μάδησε μια μαργαρίτα, Μαθιέ!... Θα συναντηθούνε;... δε θα συναντηθούνε;... θα συναντηθούνε;... (11-12)	El dr. Rotlauf va sense sospitar res, babau, commogut pels peixos que saltironegen – Desfulla una margarida, Mathiós! ... Es trobaran? ... no es trobaran ... es trobaran? ...
Ο Μερλίνος ο μάγος – Τρίτη Πράξη	El mag Merlí – Acte tercer (PDX)
ΧΟΡΟΣ: Να την κόψουμε την πίτα; Μάδησε μια μαργαρίτα Άλφα - βήτα – άλφα - βήτα Έρχεται; Δεν έρχεται; —E- E- Έρχεται	COR: Tallem la coca? Desfulla una margarida Alfa - beta – alfa - beta Ve? No ve? — Ve-e-e

Només en la primera aparició la margarida té valor pròpiament floral: queda clar que es tracta d'una flor silvestre, que simbolitza la primavera, com a moment passat de joia, i caracteritza un paisatge natural, juntament amb «l'herba dolça» i «les roselles». Les altres aparicions, de fet, recullen la frase feta «desfullar la margarida»; si de cas simbolitzen l'atzar, però no sembla importar massa la flor.

Murta (murtra, murter, mirter, murtrer o murtrera) (*Myrtus communis*). GM η μυρτιά, η μυρσίνη, η μερσίνη. GA ή μυρσίνη, ή μύρτος



Podria dir-se que la murta és considerada una planta «noble» per tota la Mediterrània. Entre nosaltres era costum enramar de murta carrers i places quan hi havia processons solemnes; a la cultura grega té un cert caràcter «diví» des de l'Antiguitat. S'hi relaciona especialment amb Afrodita, que segons la tradició quan va eixir del mar a Pafos va cobrir la seua nuesa amb un ramell de murta, de manera que era habitual als temples d'aquesta deessa i s'hi emprava en certs rituals (Pirenne-Delforge 1980, 413); però també es relaciona amb Demèter, fins tal punt que Artemidor, a *Intèrpret dels somnis* (I 77) diu que somiar una garlanda de murta té una interpretació semblant a una d'olivera, però és especialment propícia als camperols i a les dones, per estar consagrada a Afrodita i a Demèter. Pausània's l'anomena en diverses ocasions: per explicar que les fulles de la murta semblen foradades perquè Fedra, malalta d'amor, les va foradar amb l'agulla dels cabells (I 22, 2; II 32, 3); i per explicar que les estàtues de fusta de les Càrites, és a dir, les Gràcies, al seu santuari de l'Èlida sostenen respectivament una rosa, un ramell de murta i un astràgal, «perquè la rosa i la murta estan consagrades a Afrodita, i connectades amb la llegenda d'Adonis; i les Càrites són les deesses que més relacionades es troben amb Afrodita. L'astràgal és un joguet de xics i xiques que encara no han perdut el seu encís amb els anys. A la dreta de les Càrites hi ha una imatge d'Eros, que es troba al mateix pedestal» (VI 24, 7). La murta, doncs, no sols té connotacions molt femenines sinó també eròtiques; μύρτον 'murtó', és a dir, el fruit de la murta, era una manera col·loquial de referir-se als genitals femenins (Aristòfanes, *Lisístrata* 1004).

Teofrast en fa esment moltíssimes vegades (*Recerca sobre les plantes* I 14, 4 etc) i Dioscòrides (I 112) li atribueix moltes propietats medicinals.

Tanmateix, en Seferis només trobem la murta en una ocasió:

Τρεις μούλες	Tres mules (DB3)
Περίμενα μέσα σε δροσερά κλωνάρια δαγκώνοντας τον καρπό της μυρτιάς· τα μάτια μου τ' αγκύλωνε μια ασπράδα ίσως τ' αλάτι ίσως το φάσμα της.	Jo restava enmig de branques fresques i en rosegava els murtons; una blancor burxava els meus ulls potser la sal potser el seu espectre.

El subjecte del poema, que s'ubica entre aquells que podríem anomenar «d'evocació històrica» de Seferis, se situa en primera persona a Damasc i parla d'Umm Haram, dida del profeta Mohamed i una de les primeres seguidores; el mateix profeta havia predit la seua mort relacionant-la amb la conquesta de Xipre. Segons la tradició, va caure de la mula que muntava i es trencà el coll. La seua tomba es troba a la rodalia de Làrnaka, al lloc sagrat anomenat Tekké Hala Sultan. Els musulmans xipriotes la consideren tia del profeta.

No queda clar quina connotació hi tenen els murtons; més aviat pareix que hi apareguen com a element «orientalitzant»: s'hi ingereixen per tindre bon alé. En qualsevol cas es troba lluny de les connotacions «glorificades» i fortament representatives d'un paisatge i una història que la murta té en la poesia neogrega. L'exemple més conegut és el de *To Àxion Estí* d'Odisseas Elitis:

Της δικαιοσύνης ήλιε νοητέ	De la Justícia sol intel·ligible
Της Δικαιοσύνης ήλιε νοητέ * και μυρσίνη συ δοξαστική μη παρακαλώ σας μη * λησμονάτε τη χώρα μου! (1-2)	De la Justícia sol intel·ligible * i tu murta gloriosa no per favor no * oblideu el meu país!

Olivardó (bufarrell, olivardeta, salvió, àrnica) (*Dittrichia graveolens*, *Inula graveolens* Desf., *Conyza minor* Bubani). GM το κονυζόχι. GA ή κόνυζα (genèric), βαρύσομος en concret per a la *Inula graveolens*.



L'olivardó, com el mateix nom popular indica, és una mena de «germà menut» de l'olivarda, la *Inula viscosa*, més coneguda a La Plana, per la deformació «juliverda», establint una falsa relació etimològica amb el julivert. L'olivarda té entre nosaltres una gran tradició contra les contusions, bullida en aigua que s'aplica, encara calenta, en banys al membre afectat. També se la considerava vulnerària.

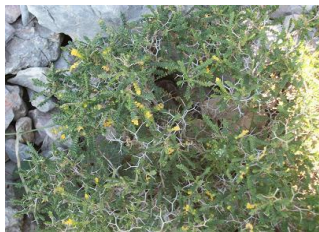
Dioscòrides (III 121) simplement hi distingeix una κόνυζα μικρά i una κόνυζα μεγάλη, a les quals atribueix les mateixes propietats, que són moltes i diverses.

En l'obra poètica de Seferis, l'olivardó apareix una sola vegada, al poema Ελεγίσκος (Petita elegia), en Περιστατικά (1945-1954), Circumstàncies (1945-1954) (QE2); vegeu «ciclamen». Hi veiem l'olivardó al mateix vers que unes altres dues plantes «humils» i «quotidianes», elements abundants del paisatge, com ara el timonet i la pimpinella; i al vers següent hi ha el ciclamen. També són plantes «útils»; en el cas concret de l'olivardó els camperols el feien servir per foragitar els sifonàpters, coneguts genèricament com a «puces», i altres insectes semblants.

Seferis als seus dietaris *Μέρες* (*Dies*) escriu sobre l'olor característica d'aquesta planta (Sarandakos 2018). Pel que fa al poema «Petita elegia», datat en 1948, hom l'entén com una evocació nostàlgica de les seues eixides al camp, molt escasses a causa de la guerra civil.

Potser fóra molt arriscat distingir-hi una referència bíblica, però el fet és que l'olivardó i la pimpinella espinosa, que veurem tot seguit, són plantes que apareixen emparellades a Isaïas, LV 12-13: καὶ ἀντὶ τῆς στοιβῆς ἀναβήσεται κυπάρισσος, ἀντὶ δὲ τῆς κονύζης ἀναβήσεται μυρσίνη 'i en lloc de la pimpinella creixerà el xiprer, i en lloc de l'olivardó creixerà la murta'. La metàfora extensa de la natura antropomorfitzada aplaudint i fent crits de joia (Austin 2019, 161) es conclou amb la substitució de plantes insignificants per altres de solemnes i ben notòries, com el xiprer i la murta (vegeu «murta»). El cas és que Seferis semblava familiaritzat amb els profetes; vegeu «carabassera»).

Pimpinella espinosa (per aproximació) (*Sarcopoterium spinosum*, *Poterium spinosum*, *Sanguisorba spinosa* Bertol. GM η αφάνα. GA ή στοίβή



Per aproximació es parlarà de la pimpinella espinosa, *Sarcopoterium spinosum*, que només es pot trobar al Mediterrani central i oriental. Aquesta planta no està exempta, emperò, de la presència del mite: segons una llegenda no documentada, Afrodita va caminar descalça per la muntanya i va tenyir amb la sang que en degotava les flors de l'arbust (Sarandakos 2018).

Amb el nom antic, στοιβή, Teofrast l'anomena quasi sempre que parla de plantes o arbusts espinosos (*Recerca sobre les plantes* I 10, 4; VI 1, 3; 4,1; 5,1); en dona el sinònim φέος. Dioscòrides (IV 12) fa un breu recompte de les seves propietats medicinals. La denominació antiga στοιβή subjau en algunes de les modernes que en dona Sarandakos (2018): αστοιβίδα, αχυροστοιβάδα, πίσουρο. Assenyala també que els camperols l'aprofitaven per a fer-ne ramassos.

En l'obra poètica de Seferis, la pimpinella apareix només al poema Ελεγίσκος, Petita elegia, en Περιστατικά (1945-1954), Circumstàncies (1945-1954) (QE2); vegeu «ciclamen» i «olivardó».

Romaní, romer (*Rosmarinus officinalis*). GM το δεντρολίβανο. GA ή λιβανωτίς, τὸ δενδρολίβανον τὸ φαρμακευτικόν, ἡ ἀπόσπληνος



Curiosament, una planta tan habitual i omnipresent al paisatge mediterrani de ribera planteja problemes d'identificació en grec antic. La denominació moderna δεντρολίβανο – prou unitària, tot i que en alguns llocs se l'anomena αρισμαρί, i en concret a Xipre λασμαρί, deformacions de *rosmarinus* – ens remet a l'antiga λιβανωτίς, però amb aquesta Teofrast (*Recerca sobre les plantes* IX 11, 10) designa una planta que no hi té res a veure, i que ha estat identificada amb l'apiàcia *Lecokia cretica* D.C. (Andrews). Dioscòrides ho aclareix una mica: parla d'aquesta mateixa planta, que en efecte anomena λιβανωτίς (III 74) però tot seguit (III 75) presenta una λιβανωτίς ἑτέρα, ἣν Ῥωμαῖοι ῥουσμαρῖνον καλοῦσιν, ἣ καὶ οἱ στεφανοπλόκοι χρῶνται 'una altra λιβανωτίς, que els romans anomenen *rusmarînos*, que també utilitzen els teixidors de garlandes'. En realitat, la denominació moderna no ho és tant; amb un mínim canvi, és la que fan servir els metges com ara Galé (XII 67, XIV 577) i Aeci (I 129): δενδρολίβανον, i solen afegir-hi l'epítet φαρμακευτικόν.

Finalment, en grec antic hi ha l'obscura denominació ἀπόσπληνος, documentada només al *Liber herbarius* o *Herbarium Apuleii Platonici*, del s. IV, que ningú atribueix ja a Apuleu de Madaura.

A l'obra poètica de Seferis només apareix una vegada:

Αγιάναπα, Β'	Agiànapa, II (QB3)
Θυμάρι μου και δεντρολιβανιά, δέσε γερά το στήθος σου και βρες σπηλιά και βρες μονιά κρύψε το λύχνο σου. (13-16)	Timonet meu i romaní, has de fer el cor fort troba una cova i un niu per amagar el teu cresol. (13-16)

Aquest poema trist i pessimista es caracteritza pel fet que Seferis hi fa servir dos mots en forma inhabitual. El primer el títol: es tracta del topònim Αγία Νάπα, Agia Napa, al districte d'Αμμόκhostos de Xipre. Νάπα significa «bosc»; el monestir que hi ha alberga la icona de la Παναγία της Νάπης, és a dir, la Mare de Déu del Bosc. Seferis va visitar aquest lloc durant la seua estada a Xipre, illa per la qual sentia autèntica devoció, i en lamentava profundament la seua situació nacional, a mercé de Gran Bretanya i sense poder incorporar-se a l'estat grec.

L'altra forma cridanera és, precisament, δεντρολιβανιά. Amb aquesta terminació femenina, designaria la mata de romaní, però el cas és que només està documentada en un dels κάλαντα της Πρωτοχρονιάς, les cançons de Cap d'Any, que els xiquets canten de porta en porta en tal dia perquè els donen les estrenes, la primera estrofa de la qual, en la versió més coneguda, diu:

Αρχιμηνιά κι Αρχιχροινιά	Cap de Mes i Cap d'Any
Αρχιμηνιά κι Αρχιχροινιά ψηλή μου δεντρολιβανιά κι αρχή καλός μας χρόνος εκκλησιά με τ' άγιο θρόνος.	Cap de Mes i Cap d'Any alta mata meua de romaní i principi, bon any nostre, església amb el sant tron.

És impossible que Seferis no tingués en ment aquesta cançó tradicional – que bé podria remuntar-se a l'Edat Mitjana – quan va escriure aquest poema. La interpretació més raonable és que es tracta d'una crida «entranyable» a l'hel·lenitat de Xipre.

Vinya, cep, parra (*Vitis vinifera*). GM το αμπέλι; το σταφύλι, el fruit. GA ή ἄμπελος; ὁ βότρυς, ή σταφυλή, ή σταφυλίσ, el fruit



Difícilment podrem trobar una planta amb més pes a la diverses tradicions culturals i religioses de la Mediterrània que aquesta liana: la *Vitis vinifera*, la vinya, s'hi troba encara subsespontània i fins i tot silvestre als boscos de ribera.

No cal estendre's, doncs, a la presència de la vinya al mite, especialment per la via del vi i del déu Dionís; és tan llarga i rica que mai no li podríem dedicar prou d'espai en un treball com aquest. Com tampoc no tindria sentit ressenyar tots els passatges en què Teofrast l'esmenta a *Recerca sobre les plantes*. De la mateixa manera, Dioscòrides s'hi refereix extensament: parla de la planta pròpiament (V 1), del fruit fresc, σταφυλή, i de la pansa, ἄσταφίς (V 3); i del suc del raïm de la varietat ψιθία (V 5).

La paraula antiga ἄμπελος sembla pertànyer al substrat pregreco. Com es pot veure, aquesta forma antiga no és essencialment distinta de la moderna, αμπέλι; de la mateixa manera, el fruit s'anomenava en grec antic σταφυλή o σταφυλίσ, i en modern σταφύλι. La pansa ha passat de la forma originària ἄσταφίς a l'actual σταφίδα.

A l'obra poètica de Seferis només trobem una aparició, no de la planta sinó del fruit, carregada de sensualitat:

Ρίμα – Κοχύλια, σύννεφα	Rima – Caragols, núvols (ST)
Κορμί, μαύρο μες στο λιοπύρι σαν το σταφύλι κορμί πλούσιο καράβι μου, πού ταξιδεύεις; (5-6)	Cos, negre entre la cremor del sol com el raïm cos ric vaixell meu, on viatges?

Rosa (*Rosa moschata*, *Rosa sempervirens*, *Rosa corymbifera*). GM το τριαντάφυλλο, το ρόδο. GA τὸ ῥόδον



En grec antic la rosa s'anomena ῥόδον i el roser ῥοδῆ; val a dir que la flor supera molt en aparició l'arbust, ῥοδῆ és paraula poc documentada, apareix menys de 50 vegades. Safo, emperò, retrou a una dona no participar βρόδων ἐκ Πιερίας 'de les roses de Pièria' (frag. 55 L.-P.), és a dir, de la plana costanera als peus de l'Olimp, amb el sentit de «no participar de l'art». Amb anecdòtic valor obscé, el comediògraf Ferècrates col·loca com a element d'un país de Xauxa ideal: κόραι δ' ἐν ἀμπεχόνοις τριχάπτοις, ἀρτίως / ἥβυλλιῶσαι καὶ τὰ ῥόδα κεκαρμέναι, / πλήρεις κύλικας οἴνου μέλανος ἀνθοσμίου / ἦντλουν διὰ χώνης τοῖς βουλομένοις πιεῖν 'xiques en subtils túniquetes, tot just / arribades al ple de la joventut i amb les roses depilades, / copes plenes de negre vi amb aroma de flors / aboquen amb un embut per a aquells que en volen beure' (frag. 113.28-31 K.-A.); pel context, només pot referir-se als genitals femenins. Sense eixir-nos dels còmics, i a tall de curiositat, el frag. 6 K.-A. de Crates és l'expressió ὕς διὰ ῥόδων 'un porc entre roses', recollida per la *Suda* (v 675) i que equivaldria al nostre «un bou en uns encants» o directament «fa més mal que una pedregada».

Teofrast distingeix entre la rosa comuna, identificada amb la *Rosa gallica*, que esmenta en moltíssimes ocasions i a la qual suposa el color roig (*Recerca sobre les plantes* I 9, 4 etc) i algunes rosàcies silvestres identificades amb la *Rosa sempervirens* (III 18, 4) o la *Rosa corymbifera* Borkh. (VI 2, 1), és a dir, l'englantiner, roser bord o silvestre, que anomena κυνόσβατος 'esbarzer de gos' o ἄγριον ῥόδον 'rosa silvestre'. De la mateixa manera, Dioscòrides (I 99 i I 94, respectivament).

En grec actual, per bé que el cultisme ῥόδο no és inusual, la denominació habitual de la rosa és τριαντάφυλλο, i la del roser, τριανταφυλλιὰ. Literalment significa «de trenta fulles», és a dir, «pètals»; presumptament és, en origen, un adjectiu, vegeu precisament a Teofrast (*Recerca sobre les plantes* VI 6, 4) ῥόδον ἑκατοντάφυλλον, és a dir, «de cent pètals». No es tracta, emperò, de la *Rosa centifolia* actual, hibridació presumptament aconseguida a Holanda el s. XVII.

A l'obra poètica de Seferis la rosa apareix les següents vegades:

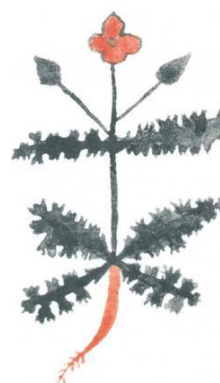
<p>E' - Ερωτικός λόγος</p> <p>Στην πέτρα της υπομονής προσμένουμε το θάμα που ανοίγει τα επουράνια κι είν' όλα βολετά προσμένουμε τον άγγελο σαν το πανάρχαιο δράμα την ώρα που του δειλινού χάνονται τ' ανοιχτά τριαντάφυλλα... Ρόδο άλικο του ανέμου και της μοίρας, μόνο στη μνήμη απόμεινες, ένας βαρύς ρυθμός ρόδο της νύχτας πέρασες, τρικύμισμα πορφύρας τρικύμισμα της θάλασσας... Ο κόσμος είναι απλός. (5-12)</p>	<p>V - Raó d'amor (ST)</p> <p>A la roca de la paciència esperem el miracle que obre la volta del cel i tot és possible esperem l'àngel com el drama antiquíssim a l'hora que es perden les roses obertes del vespre... Rosa vermella del vent i del destí, només has restat al record, un ritme pesant rosa de la nit has passat, tempesta de porpra tempesta de la mar... El mon és senzill.</p>
<p>Η στέρνα</p> <p>Δάκρυα γυρεύει η δίψα της αγάπης τα τριαντάφυλλα σκύβουν –η ψυχή μας – στα φύλλα ακούγεται ο παλμός της πλάσης το απόβραδο σιμώνει σα διαβάτης ύστερα η νύχτα κι ύστερα το μνήμα... (26-30)</p>	<p>La cisterna (LC)</p> <p>Llàgrimes cerca la set de l'amor les roses s'acoten – la nostra ànima – a les fulles se sent el pols de la creació l'hora foscant s'acosta com un vianant després la nit i després la tomba...</p>
<p>Σιρόκο 7 Λεβάντε – Δοσμένα</p> <p>Τα χέρια που μας άγγιξαν δε μας ανήκουν, μόνο βαθύτερα, όταν σκοτεινιάζουν τα τριαντάφυλλα ένας ρυθμός στον ίσκιο του βουνού, τριζόνια νοτίζει τη σιωπή μας μες στη νύχτα γυρεύοντας τον ύπνο του πελάγου γλιστρώντας προς τον ύπνο του πελάγου. (16-21)</p>	<p>Xaloc 7 Llevant – Lliurats (QE1)</p> <p>Les mans que ens han tocat no ens pertanyen, només molt profundament, quan s'enfosqueixen les roses un ritme a l'ombra de la muntanya, grills ens humiteja el silenci enmig la nit cercant el son del pèlag lliscant cap al son del pèlag.</p>
<p>Ο Μαθιός Πασκάλης ανάμεσα στα τριαντάφυλλα</p> <p>Καπνίζω χωρίς να σταματήσω απ' το πρωί αν σταματήσω τα τριαντάφυλλα θα μ' αγκαλιάσουν μ' αγκάθια και με ξεφυλλισμένα πέταλα θα με πνίξουν φυτρώνουν στραβά όλα με το ίδιο τριανταφυλλί κοιτάζουν· περιμένουν να ιδούν κάποιον· δεν περνά κανείς· πίσω από τον καπνό της πίπας μου τα παρακολουθώ πάνω σ' ένα κοτσάνι βαριεστισμένο χωρίς ευωδιά, στην άλλη ζωή μια γυναίκα μου έλεγε μορρείς να γγίξεις αυτό το χέρι κι είναι δικό σου αυτό το τριαντάφυλλο είναι δικό σου μορρείς να το πάρεις τώρα ή αργότερα, όταν θελήσεις.</p>	<p>Mathiós Paskalis entre les roses (QB1)</p> <p>Fumo sense parar des del matí si pare les roses m'abraçaran amb les espines i amb pètals esfullats m'ofegaran broten tortes del mateix color rosa aguaiten, esperant que algú passi, però no passa ningú; rere el fum de la pipa me les miro al damunt d'una tija macilenta sense aroma, a l'altra vida em deia una dona pots tocar aquesta mà i és teva aquesta rosa és teva la pots prendre ara o més tard, quan tu vulguis. Davallo encara fumant les escales les roses em segueixen excitades i hi ha en el seu capteniment alguna cosa da veu a la qual arrela el crit quan l'èsser humà comença a cridar «mare» o «socors»</p>

<p>Κατεβαίνω καπνίζοντας ολοένα, τα σκαλοπάτια τα τριαντάφυλλα κατεβαίνουν μαζί μου ερεθισμένα κι έχουνε κάτι στο φέρεσίμο τους απ' τη φωνή στη ρίζα της κραυγής εκεί που αρχίζει να φωνάζει ο άνθρωπος: «μάννα» ή «βοήθεια» ή τις μικρές άσπρες φωνές του έρωτα. Είναι ένας μικρός κήπος όλο τριανταφυλλιές λίγα τετραγωνικά μέτρα που χαμηλώνουν μαζί μου καθώς κατεβαίνω τα σκαλοπάτια, χωρίς ουρανό· (1-16)</p>	<p>o de les petites veus blanques de l'amor. És un jardí petit ple de rosers a penes uns metres quadrats que baixen amb mi mentre davallo les escales, sense cel;</p>
<p>Γ' – Πάνω σε μία χειμωνιατική ακτίνα</p>	<p>III – Sobre un raig de sol hivernal (TPS)</p>
<p>Όμως η μέρα εκείνη που άρχισε μπορεί δεν έσβησε ακόμη με μια φωτιά σ' ένα φαράγγι σαν τριαντάφυλλο και μια θάλασσα ανάερη στα πόδια του Θεού. (6-9)</p>	<p>Però el dia que acaba de començar potser no s'ha extingit encara amb un foc en un barranc com una rosa i una mar d'aire als peus de Déu.</p>
<p>Β' – Θερινό ηλιοστάσι</p>	<p>II – Solstici d'estiu (TPS)</p>
<p>Το μεγάλο τριαντάφυλλο ήτανε πάντα εδώ στο πλευρό σου βαθιά μέσα στον ύπνο δικό σου και άγνωστο. (4-7)</p>	<p>La gran rosa era sempre ací al teu costat, profunda al son, teua i desconeguda.</p>
<p>ΙΔ' – Θερινό ηλιοστάσι</p>	<p>XIV – Solstici d'estiu (TPS)</p>
<p>Κι εκείνα ακόμη που δεν πέρασαν πρέπει να καούν τούτο το μεσημέρι που καρφώθηκε ο ήλιος στην καρδιά του εκατόφυλλου ρόδου. (15-18)</p>	<p>I encara el que no ha passat ha de cremar-se aquest migdia que s'ha clavats el sol al cor de la rosa de cent pètals.</p>
<p>Για ένα διαθέσιμο τριαντάφυλλο, Περιστατικά (1931-1939)</p>	<p>Per una rosa disponible, Circumstàncies (1931-1939) (QE2)</p>
<p>τί να τα κάνουν τα λουλούδια, και τούτο το βυσσινί τριαντάφυλλο, μέσα στο χωματένιο σταμνί των μυροφόρων, τί να το κάνουν; (13-14)</p>	<p>què n'han de fer les flors, i aquesta rosa carmesí, dins del cànter de terrissa de les portadores de perfums, que n'han de fer?</p>
<p>Αγκυρανό μνημείο. Από τις «Μέρες του 1945-1951»</p>	<p>Monument d'Ankara. Dels «Dies del 1945-1951» (QE2)</p>
<p>Έρχονται απ' την Ανατολή κι έρχονται από τη Δύση από Βοριά κι από Νοτιά, τριαντάφυλλο του αγέρα. (7-8)</p>	<p>Venen de l'Orient i venen de l'Occident del Nord i del Sud, rosa de l'aire.</p>

Γυμνοπαϊδιά, ΥΓ - «Μέρες του 1945-1951»	Exercici, P.S. - «Dies de 1945-1951» (QE2)
Και τούτο ακόμη να ξεχωρίσεις μια στιγμή ζωής, να ξεχωρίσεις τον άνεμο που κλονίζει τα τριαντάφυλλα και τα τριαντάφυλλα, στο μικρό περιβόλι σε μια φούχτα γης— (35-39)	I açò encara: has de destacar un instant de vida, has de destacar el vent que fa trontollar les roses i les roses, al petit jardí en un grapat de terra –

Tot plegat, la rosa, com podem veure és polisèmica. En línies generals és un element fortament estètic, delicat però alhora quotidià. Aquest element oscil·la amb facilitat cap a la sensualitat però també cap a la idea de llar. En alguns poemaris pren una forta càrrega simbòlica, com ara en *Tres poemes secrets* en què representa l'equilibri del món (Cabezas i Montañés 1993, 16 i 22).

Rosella (*Papaver rhoeas*). GM η παπαρούνα. GA ό / ή μήκων μέλαινα, ό / ή μήκων ροιάς, ό / ή μήκων άγρία, ή ροιάς



En grec antic, el nom μήκων designa el gènere *Papaver*, i si no s'indica res més, s'entén el *Papaver somniferum*, el cascall, del làtex de la càpsula del qual s'extrau l'opi; així a Teofrast (*Recerca sobre les plantes* I 12, 2), qui per a designar la rosella, *Papaver rhoeas*, li afegeix adjectiu: μήκων μέλαινα 'negra' o 'fosca' (IX 11, 9); o bé aposició: el μήκων ροιάς (IX 12, 4) s'ha identificat amb el *Papaver hybridum*, el gallaret o paramà, anomenat també rosella en la nostra llengua per la seua gran semblança, només la distingeix el seu color més pàlid; de fet en castellà es coneix per «amapola triste». En la mateixa línia, Dioscòrides la denomina μήκων μέλαινα o μήκων άγρία 'silvestre' (IV 64), i μήκων ροιάς el gallaret (IV 63).

La denominació grega actual, παπαρούνα, que designa també el gènere *Papaver*, prové d'aquesta paraula llatina; en principi s'aplica a la rosella (cf. italià *papavero*, romanés *paparoană*). El nostre mot «rosella» és un diminutiu de «rosa», i n'hi ha el sinònim dialectal «bàbol»; com a curiositat, l'espanyol «amapola» és una forma relativament tardana i la primigènia és «ababol», de l'àrab hispànic *ḥapparāwra*, a partir del llatí *papāver* amb influència de l'àrab *ḥabb* 'llavors'.

Valencià posseeix poblacions reduïdes i amenaçades a la costa de la Marina Alta, on rep el nom de «frigola» (Laguna, 2007: 104). D'altra banda, com és sabut, «farigola» és la denominació més estesa del *Thymus vulgaris* en la nostra llengua.

El grec modern θυμάρι prové del fals diminutiu hel·lenístic de θύμον, *θυμάριον, potser per influència del sufix llatí *-arius* o *-arium*.

A l'obra poètica de Seferis apareix als poemes Αγιάνναπα, Β' | Agiànara, II (QB3) i a Ελεγίσκος, Περιστατικά (1945-1954) | Petite elegia, Circumstàncies (1945-1954) (QE2); vegeu «ciclamen» i «romaní».

**Trèvol (*Trifolium pratense*, *Trifolium fragiferum*, *Trifolium arvense*). GM το τριφύλλι.
GA τὸ τριφύλλιον, τὸ τρίφυλλον, ἢ τρίφυλλος**



El grec antic τρίφυλλον, com el llatí *trifolium*, designa el gènere homònim que comprén unes 300 espècies dins la família de les fabàcies; com es pot imaginar, només fa referència a la morfologia de les fulles, agrupades de tres en tres. El més comú és el *Trifolium pratense*, el trèvol dels prats; però Teofrast (*Recerca sobre les plantes* VII 8, 3) fa referència al que s'ha identificat com el *Trifolium fragiferum*, el trèvol maduixer. Els esments per Dioscòrides són més complexos, perquè per exemple en parlar de l'alfals, *Medicago sativa*, que anomena μηδική, diu que ἔοικε μὲν ἄρτι φανομένη τριφύλλῳ τῇ ἐν χορτοκοπίοις 's'assembla, quan brota, al trèvol de les prades' (II 147), i en canvi anomena τρίφυλλον (III 109) el que s'ha identificat amb la *Psoralea bituminosa* L., que de fet en la nostra llengua s'anomena «trèvol de rebenta» o «trèvol pudent».

El grec modern τριφύλλι no és sinó un fals diminutiu de τρίφυλλον, documentat ja en l'Antiguitat, i a banda de ser el genèric per a «trèvol» designa habitualment l'alfals. Als poemes de Seferis el trobem en dues ocasions:

Δεκαέξι χαϊκού Β' – Δοσμένα	Setze haikús II – Lliurats (QE1)
Στον κάμπο ούτ' ένα τετράφυλλο τριφύλλι· ποιός φταίει απ' τους τρεις;	A la plana ni un trèvol de quatre fulles: qui té la culpa dels tres?
Η στέρνα	La cisterna (LC)
Όλα να γίνουμε ξανά σαν πρώτα στα δάχτυλα στα μάτια και στα χείλια, ν' αφήσουμε τη γερασμένη αρρώστια πουκάμισο που αφήσανε τα φίδια κίτρινο μες στα πράσινα τριφύλλια. (76-80)	Que tot es torne de nou com abans als dits als ulls i als llavis, deixem l'envellida malaltia camisa que van deixar les serps groc entre els trèvols verds. (76-80)

En el primer cas només sembla recollir el tòpic del trèvol de quatre fulles; en el segon sí que pot parlar-se de caracterització d'un paisatge.

Violeta (*Viola odorata*, tipus taxonòmic). GM ο μενεξές, η βιολέτα, το ίο. GA τὸ ἴον



La violeta, *Viola odorata* – és l'única violàcia que té aroma –, en grec antic s'anomena ἴον i té una gran tradició literària. Ja a l'*Odissea*, en descriure, amb tons de *locus amoenus*, l'illa de Calipso: λειμῶνες μαλακοὶ ἴου ἤδὲ σελίνου θήλεον 'Prats suaus de violes i de julivert s'estenien' (V 72). Una vegada més, a Safo: πόλλοις γὰρ στεφάνοις ἴων / καὶ βρόδων πλοκίων τ' ὕμοι / καὶ...παρ' ἔμοι περεθήκαο 'quantas garlandes de violetes / i de roses i de flors de safrà / no et vas posar, asseguda al meu costat' (frag. 94.3 L.-P.). També Teòcrit (*Idil·lis* X 28-29) parla de la «negra violeta» com una de les flors preferides pels teixidors de garlandes. Amb aquest adjectiu μέλαν 'negra' apareix també caracteritzada a Teofrast (*Recerca sobre les plantes* I 13, 2). En canvi, Dioscòrides (IV 121) diu: ἴον [πορφυροῦν· οἱ δὲ δασυπόδιον, οἱ δὲ πριαπήϊον, οἱ δὲ ἴον ἄγριον, οἱ δὲ Κυβέλειον, ῥωμαῖοι σετιάλις, οἱ δὲ μουράρια, οἱ δὲ βίολα πουρπούρεα. «Violeta [purpúria; d'altres en diuen "de peu vellutat", d'altres "de Príap", d'altres "violeta silvestre", d'altres "de Cíbele"; els romans *segetalis*, altres *muraria* i altres *uiola purpurea*].

En grec modern, a banda del cultisme ἴο i l'italianisme βιολέτα, el mot més freqüent amb diferència és μενεξές, del turc *menekşe* i aquest del pèrsic بنفشه *banafše*. A l'obra poètica de Seferis només apareix a Ο Στράτης Θαλασσινός ανάμεσα στους αγάπανθους, Stratis Thalassinós entre els agapants (DB2); vegeu «agapant».

Χicoira (*Cichorium intybus*, *Cichorium endivia*). GM το ραδίκι. GA τὰ κίχορα, ἡ κичόρη, τὸ κичόριον



En grec antic els mots κίχορα, κичόρη i κичόριον semblen aplicar-se a l'asteràcia *Cichorium intybus*, la xicoira, les fulles de la qual es consumeixen de ben antic, sobretot en amanida; la varietat cultivada n'és el *Cichorium endivia*, és a dir, l'endívia, la varietat arrossada de la qual és l'escarola. Teofrast l'anomena tant κичόριον com κичόρη (*Recerca sobre les plantes* I 10, 7 i VII 7, 1, respectivament). En canvi, Dioscòrides (II 132) parla de la σερίς, i en diu: ὦν ἡ μὲν ἀγρία πικρὶς ἢ κичόριον καλεῖται, ἥτις ἐστὶ καὶ πλατυφυλλοτέρω καὶ εὐστομαχωτέρω τῆς κηπευτῆς «de les quals la silvestre s'anomena amarga o xicoira, la qual és de fulles més amples i que fan més bé a l'estòmac que la d'horta».

El mot del grec modern ραδίκι el trobem ja a l'Edat Mitjana, procedent de l'italià *radicchi*, plural de *radicchio*, i aquest del llatí *radicula*, diminutiu de *radix* (en grec antic també existeix ῥάδιξ, però amb el significat de «rama»).

A l'obra poètica de Seferis només la trobem a *O Μερλίνοσ ο μάγοσ - Δεύτερη Πράξη*, *El mag Merlí – Acte segon (PDX)*; vegeu «ciclàmen».

3. Conclusions

Entenem que ha quedat clara la presència d'elements florals i vegetals i la imbricació del mite antic en l'obra i el pensament de l'autor, i com a través d'aquests elements es desdibuixa encara més la línia fronterera entre l'Hel·lenisme que va viure Seferis i el de l'Antiguitat. Pel que fa a plantes i flors – que no hi apareixen per atzar, que sempre són significants – podem concloure el següent:

- a. Hi ha una sèrie de plantes i flors que el poeta utilitza de manera inequívoca per a remetre el lector a l'Antiguitat, i especialment al mite. A tall d'exemple: l'argelaga, l'asfòdel, el lliri, el jacint...
- b. Un altre grup de plantes no remetent de manera tan explícita al mite, però es constata la seua tradició literària en texts, tant poètics com científics, de l'Antiguitat. És el cas de l'alfàbega o de la murta.
- c. Almenys en dues ocasions, les plantes remetent a l'Antiguitat però no a la tradició clàssica pagana, sinó a la de l'Antic Testament: l'esbarzer i la carabassera.
- d. Tant la gran majoria de les plantes i flors dels anteriors apartats, com de les que trobem en la poesia de Seferis, tenen una funció caracteritzadora, d'identificar el text poètic amb una terra i un paisatge. Així, el baladre, l'olivardó, el ciclamen... Aquesta funció identificadora no és exclusiva de Seferis; la trobem en altres poetes de la seua generació, com Elitis o Ritsos, però també en altres d'anteriors, com ara Kostís Palamàs.

Finalment: aquest darrer grup – que en la pràctica inclou quasi totes les plantes i flors que s'hi troben – és, precisament, el que ens acostava molt més i més intensament a la poesia de Seferis i de la seua generació. La nostra mar, ἡ παρ' ἡμῶν θάλασσα, el *mare nostrum*, ens ofereix un paisatge comú a riba i riba; un paisatge que, com la mar, no entén de fronteres: són elements que agermanen els pobles del Mediterrani i superen amb diferència aquells altres que poden separar-los i dividir-los

BIBLIOGRAFIA

Traduccions d'obres de Iorgos Seferis

- Bádenas de la Peña, Pedro. 1986. *Yorgos Seferis. Poesía completa*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ballesta, Joan Manuel. 1994. *Iorgos Seferis. Apunts sobre un estiu*. Barcelona: Els Marges 49: 49-61.
- Cabezas, Jesús i Rubén Montañés. 1993. *Iorgos Seferis. Tres poemes secrets*. Versió, pròleg i notes. València: Edicions de la Guerra.
- Calabuig, Joan-Frederic. 2019. *Iorgos Seferis. Diaris de Bord*. Martorell: Adesiara.
- Castillo Didier, Miguel. 2018. *Seferis íntegro*. Traducción, estudio, bibliografía y notas. Madrid: Tres puntos.
- Miralles, Carles. 1970. «Iorgos Seferis. Record I». Traducció i nota. *Serra d'Or* 132: 45.
- . 1980. *Iorgos Seferis. Mithistórima*. Barcelona: Quaderns crema.
- i Montserrat Camps. 1988. *Set poetes neogrecs. Antologia*. Barcelona: Edicions 62.
- Moreno Jurado, José Antonio. 1989. *Yorgos Seferis. Diálogo sobre la poesía y otros ensayos*. Traducción, prologo y notas. Madrid: Ediciones Júcar.
- Murià, Anna. 1977. «Iorgos Seferis. Sobre una irradiació hivernal». Traducció i nota. *Faig* 7: 3-7.

Fonts de l'Antiguitat: edicions i traduccions

- Díaz-Regañón, J. M. 1988. Teofrasto. *Historia de las plantas*. Traducció i notes. Madrid: Gredos.
- Hort, A. F. 1916. Theophrastus. *Enquiry into Plants*. 2 vols. (llibres 1-5 i 6-9). Traducció i notes. Loeb Classical Library. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- Hunter, Richard. 1999. *Theocritus: a selection. Idylls 1, 3, 4, 6, 7, 10, 11 and 13*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kassel, Rudolph i Colin Austin. 1983-2001. *Poetae Comici Graeci*. Berlín-Nova York: Walter de Gruyter.

Monografies i articles sobre Iorgos Seferis

- Beaton, Roderick. 2003. *George Seferis: Waiting for the Angel – A Biography*. New Haven – Londres: Yale University Press.
- Κόκινος, Dimitris. 2008. «Η σχέση του Γιώργου Σεφέρη με το έργο του Edward Lear και τα παιδικά λίμερικς», *Παιδαγωγικά ρεύματα στο Αιγαίο* 3: 54-67. <http://www.pre.aegean.gr/revmata/issue-3.html>. Consultat 19-08- 2020.
- Kokolis, Xenofon. 1985. *Ποιητική πράξη και σύμπραξη (Σεφερικά 2)*. Tessalònica: University Studio Press.
- Politis, Linos. 1973. *A history of Modern Greek literature*. Oxford: Oxford University Press, pàgs. 230-238.
- Rozokoki, Alexandra. 2016. «Ο Γιώργος Σεφέρης και τα ποιήματά του από το 1941-44». *Ελεύθερο Βήμα*. <https://aegyptilla60.rssing.com/browser.php?indx=39689776&item=30>. Consultat 19-08- 2020.
- Sarandakos, Nikos. 2018. «Το κονυζόχι και τα άλλα βότανα του Σεφέρη». <https://sarantakos.wordpress.com/2018/10/18/seferkraou/>. Consultat 20-08- 2020.
- Tambakaki, Polina. 2016. «A Modernist Poet Alludes to an Ancient Historian: George Seferis and Thucydides» en Adam J. Goldwyn i James Nikopoulos (eds.). *Brill's Companion to the Reception of Classics in International Modernism and the Avant-Garde*. Leiden - Boston: Brill, 269-291.
- Vitti, Mario. 1989. *Φθορά και λόγος: Εισαγωγή στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη*. 2a edició (Atenes: Εστία, 1978). Atenes: Εστία.

Bibliografia general

- Ayensa, Eusebi. 2003. *De l'acrita al patriota: les «Divuit cançons de la pàtria amarga» de Iannis Ritsos*. Madrid : CSIC / Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona.
- Font i Quer, Pius. 1962. *Plantas medicinales: el Dioscórides renovado*. Barcelona: Lábor [= 1999. Barcelona: Península].
- García Soler, María José. 2001. *El arte de comer en la Antigua Grecia*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Gordon, Lyndall. 1997. *Eliot's Early Years*. Oxford i Nova York: Oxford University Press.
- Laguna, Emili. 2007. «Un viatge pel món de les plantes. La flora endèmica a les terres valencianes», *Endèmics: l'encís de la raresa = Mètode* 52: 96-105.
- López Terrada, María José. 2005-2006. «El mundo vegetal en la mitología clásica y su representación artística» *Ars Longa* 14-15: 27-44.

- Montañés, Rubén. 2005. «Pervivències del mite antic a la cançó demòtica grega: possibilitats i exemples», en Rafael Beltrán, Purificación Ribes i Jorge L. Sanchis (eds.), *La recepció dels clàssics / La recepción de los clásicos*. Quaderns de Filologia. Estudis Literaris. Vol. X: 49-71.
- . 2011. «La dona guerrera a la cançó acrítica: besnétes de les amazones», en Jordi Redondo i Ángel Narro (eds.), *Literatures Medievales II. Herois I Sants a la tradició literària occidental*. Amsterdam: Hakkert: 173-188.
- Pirenne-Delforge, V. 1980. «Épithètes cultuelles et interpretation philosophique: à propos d'Aphrodite Ourania et Pandémós à Athènes». *Antiquité Classique* 57: 142-157.
- Vagenás, Nasos. 1994. «Αντικειμενική συστοιχία και μυθική μέθοδος», en *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*. Ατènes: Στιγμή.
- Valiakos, Ilias. 2014. *Η συμβολή του Νικολάου Μυρεψού στην προώθηση και την τεκμηρίωση της βοτανολογίας και της φαρμακευτικής κατά την ύστερη βυζαντινή εποχή*. Tesi doctoral. Làrissa: Universitat de Tessàlia. <https://core.ac.uk/download/pdf/132821159.pdf>. Consultat 19-08- 2020.

De la GEC a l'IEC (o com transcriure del grec modern al català)

*From the GEC to the IEC
(or: about the transcription of Modern Greek into Catalan)*

Joan-Andreu Martí Gebellí
Hel·lenista

Article rebut: 1 de novembre del 2020
Sol·licitud de revisió: 15 de novembre del 2020
Article acceptat: 15 de desembre del 2020

Martí, Joan Andreu. 2021. De la GEC a l'IEC (o com transcriure del grec modern al català). *Aérides* 2, pàgs. 91-105.

Resum: La Gran Enciclopèdia Catalana va establir durant els anys 70 els criteris de transcripció al català dels noms propis escrits en altres alfabetes, i entre ells el grec modern; centenars d'aquests noms van ser incorporats al nostre idioma per primer cop. Cinquanta anys després ha arribat el moment de revisar i, si cal, millorar aquells criteris.

Mots clau: Alfabet, transliteració, transcripció, grec modern, noms propis, dígraf, Eudald Solà.

Abstract: During the 1970s, the Gran Enciclopèdia Catalana established criteria for the transcription into Catalan of proper names written in other alphabets, and among them modern Greek; hundreds of these names were incorporated into our language for the first time. Fifty years later, the time has come to review and, if necessary, improve those criteria.

Keywords: Alphabet, transliteration, transcription, modern Greek, proper names, digraph, Eudald Solà.

ἄμα τῆ φωνῆ μετέβαλον καὶ
τὸν ὀυθμὸν τῶν γραμμάτων

Heròdot V 58, 1

1. Introducció

1. 1. El pensament és llenguatge, el llenguatge és so, i la mania de dibuixar sons ens ve de molt lluny; que uns sons hagin estat escrits primer en un alfabet i després en un altre ha estat un problema per a la gent de lletres des de fa molt de temps. El grec modern s'ha transcrit ja a molts idiomes, no sempre amb criteris unànimes dins d'un mateix idioma; molts idiomes s'han transcrit al català, i l'IEC n'ha publicat ja unes quantes normatives. Aquí ens ocuparem concretament de la història d'un d'aquests transvasaments: del grec modern al català.

1. 2. Pel que fa als noms propis estrangers, i més concretament els grecs, la incorporació del cabal lèxic es pot fer de diferents maneres; a la *GEC* hi trobem tant formes cultes de l'edat antiga i tradicionals o exònims, sobretot de l'edat mitjana, que suposen una certa «adaptació» (sobretot en els topònims), com transcripcions (tant de topònims com, sobretot, d'antropònims dels darrers dos-cents anys), que suposen més aviat una «adopció». Aquesta «adopció» és total quan es tracta de llengües que empren el mateix alfabet (amb l'inconvenient que potser no sabrem pronunciar com es fa en l'original), i aproximada quan es fa d'una llengua que empra un altre alfabet; aquesta «aproximació» pot ser que permeti reconstruir-ne fàcilment l'alfabet original: és el que s'anomena **transliteració**, que acostuma a ser comuna a totes les llengües que empren l'alfabet d'arribada (el llatí en el nostre cas), però seguim sense saber ben bé com es pronuncia; o pot ser que permeti reconstruir la pronúncia original, però aleshores cada idioma té les seves pròpies regles: és el que s'anomena **transcripció** pròpiament dita. En aquest article ens ocuparem d'aquesta darrera.

Serveixi el següent quadre per orientar-nos en els manlleus de topònims fets a d'altres idiomes que s'escriuen mitjançant un alfabet (no s'hi inclouen, doncs, idiomes com el xinès). Com en tots els manlleus, podem distingir el grau de modificació: poc (adaptats), gens (adoptats). Hem fet una petita trampa: a les dues darreres columnes s'inclouen alguns exemples provinents de llengües que empren l'alfabet llatí. No són, per tant, transliteracions ni transcripcions *stricto sensu*. Demanem, doncs, al lector un petit exercici d'imaginació: a la casella de transliteracions transformem cada lletra llatina en una lletra llatina (és a dir, exactament la mateixa); a la casella de les transcripcions hem intentat escriure segons les regles ortogràfiques del català els mots que entre parèntesis estan escrits en la llengua original.

Llengua d'origen escrita	Adaptats (exònims)		Adoptats	
	Cultismes del grec antic i del llatí	D'altres idiomes	Transliteracions	Transcripcions
En alfabet llatí	<i>Còrsica</i> <i>Gènuia</i> <i>Sicília</i>	<i>Florència</i> <i>Londres</i> <i>Ratisbona</i>	<i>Baile Átha Cliath</i> <i>Fontainebleau</i> <i>Schleswig-Holstein</i>	* <i>Lesta (Leicester)</i> * <i>Quéimbritx (Cambridge)</i> * <i>Vitxentsa (Vicenza)</i>
En altres alfabet	<i>Corint</i> <i>Macedònia</i> <i>Massàlia</i>	<i>Alger</i> <i>Jerusalem</i> <i>el Xiu</i>	<i>Eýboia</i> <i>Ēpeiros</i> <i>Lárisa</i>	<i>Évia</i> <i>Ípiros</i> <i>Làrissa</i>

Taula 1

Observacions generals a la taula 1:

Pel que fa als topònims adoptats que originalment no estan escrits en alfabet llatí, observareu que els tres exemples transliterats i els tres transcrits són tots del grec modern, que és l'objecte d'aquest article, i pretenen il·lustrar en cadascun la diferència entre transliterar (i poder reconstruir l'escriptura original) i transcriure (i poder reconstruir la pronúncia original).

Quant als antropònims, no hi hem volgut encabir-ne cap perquè s'ha perdut el costum d'adaptar-los o traduir-los (avui ningú no diu *Carles Marx o *Benet Mussolini, com apareix a la premsa dels anys 30) tret de reis, papes i sants.

Noteu que a l'hora d'entrar els topònims de tradició clàssica, la GEC té una doble vara de mesurar i els cultismes llatins deixen pas al mot italià: *Anzio* (no *Àncium*), *Pozzuoli* (no *Putèolos*), *Pulla* (no *Apúlia*). Per cert, observeu que l'exònim *Pulla* és una transcripció de *Puglia*: la lateral palatal inexistent en llatí troba diferents recursos ortogràfics en les llengües romàniques (*gli* en italià i, d'aquí, *ll* en català). En canvi, quan el topònim del grec modern no coincideix amb el cultisme o l'exònim tradicional, sempre triomfen aquests darrers: *Creta*, *Peloponnès* (i no *Kriti*, *Pelopónnissos*).

Tot aquesta barrija-barreja troba, pel que fa a la transcripció del grec modern al català que ens ocupa, una certa coherència en els antropònims dels darrers dos-cents anys, sense interferències dels manlleus cultes fets modernament dels termes de l'Edat Antiga ni de manlleus adaptats al català ja durant l'Edat Mitjana.

Tan llarga introducció ve a dir que l'objecte d'aquest article és l'última casella de la taula 1, la transcripció pròpiament dita, tot i que en el cas de la incorporació dels noms propis grecs, sobretot dels topònims, s'hi creuen:

La transcripció o adaptació culta dels noms antics.¹

Els exònims de la tradició medieval catalana, compartits amb altres idiomes o que ens han arribat a través d'altres idiomes.

Els manlleus moderns de formes adaptades a través d'altres llengües: per la proximitat i presència italiana a Grècia, pel prestigi cultural del francès, per la potència dels mitjans espanyols i, darrerament, per l'omnipresència universal de l'anglès.

Nosaltres no hi entrarem. En canvi, ens centrarem en la transcripció pròpiament dita, la que intenta reconstruir de la manera més fidel possible la fonètica de la llengua de sortida (en aquest cas el gr. mod.) en el sistema ortogràfic de la llengua d'arribada (en el nostre cas, el català); a tal efecte, ens centrarem sobretot en els antropònims.

1. 3. La traducció i el plagi: del verb llatí *trado* 'donar', 'lliurar', 'tra(ns)metre', deriven dos substantius catalans, *tradició*, *traïció*. Des de la traducció de *Lukís Laras* feta per Rubió i Lluch (1881) fins a la de *El Crist de nou crucificat* (1959) feta per Joan Sales van passar 78 anys «sense tradició» traductora (del grec modern al català) en el sentit de «sense transmissió» dels textos d'una cultura a l'altra: podria ben bé dir-se que fou un començar de zero. El «plagi», paraula dura, seria la transmissió per «traducció interposada», atenuada perquè l'autor de la traducció ho confessa des del primer moment. El mateix podríem dir del segon Kazantzakis d'aquella època, la novel·la *Alexis Zorbàs* (1965), traduïda per Jaume Berenguer, que seguí molt de prop, potser massa, la versió francesa. Entremig, encara havia aparegut un Kavafis pòstum, el de Riba (1962), cert que amb ben

¹ Alberich i Ros 1993.

pocs noms propis i, quan apareixien, eren noms de la tradició clàssica, hel·lenística o, com a molt, bizantina.²

2. Gran Enciclopèdia Catalana (GEC), 1975

2. 1. Amb aquests pocs precedents, li va tocar a la magna obra que fou l'*Enciclopèdia Catalana* incorporar un bé de Déu de noms propis del grec modern al català. Sí que molts tenien forma tradicional i/o forma culta (p. ex. Salònica/Tessalonica, tot i que la GEC l'entra per Tessalònica; la transcripció del grec modern seria Θεσσαλονίκη > *Thessaloniki*),³ però centenars d'ells, sobretot els antropònims dels darrers dos-cents anys, s'escriuien per primer cop en català.

En el primer volum de la primera edició (1970) es fixaren una sèrie de criteris generals, com ara que les formes transcrits (p. ex. *Txèkhov*) remetrien a les transliterades (*Čekhov*), i així ho van seguir fent l'edició en paper del 1987 i l'edició digital del 2008 ençà. De tota manera, els dubtes devien estar presents en tot moment.⁴ Estem parlant d'una època en què (molts dels qui la vam viure potser ho hem oblidat, i els més joves no sabran de què parlem) escriure «a màquina» en grec no era tan fàcil com és això. Entre altres criteris, s'especifica també que «els noms grecs moderns només han estat transliterats quan no corresponen a noms grecs clàssics; aquests darrers són transcrits o catalanitzats, normalment, segons els criteris establerts per Carles Riba en la col·lecció Bernat Metge».⁵

Més concretament, en el volum 5, pàg. 150, s. v. «ciríl·lic», s'inclou una taula amb una distinció prou clara entre transcripció i transliteració, a càrrec de Sebastià Janeras. Juntament amb ell, Eudald Solà, de qui enguany commemorem els 20 anys del decés, és l'autor d'una taula de l'«alfabet grec» (taula 2 d'aquest article) al volum 8 de la GEC, pàg. 237 (oct. 1975).⁶ Es tracta d'una eina fonamental a la qual han recorregut tots els qui durant

² Gestí 2015, 244.

³ En català, els derivats cultes de compostos amb segon element -νίκη, que té la penúltima síl·laba llarga, haurien de ser plans, de la mateixa manera que l'italià *Salonico* té la *i* tònica. El desplaçament de l'accent probablement es degui a l'analogia amb els adjectius sufixats en -ικ-, com ara, parlant de topònims, el golf *Sarònic*.

⁴ Segons el testimoni de Josep Ruaix, el director de la GEC, el semitista Joan Carreras i Martí, en publicar-se el quinzè i darrer volum de l'*Enciclopèdia* (setembre de 1980), va dir que, si en aquell moment s'hi haguessin hagut de posar, no haurien optat per la transliteració, sinó per la transcripció; vegeu Ruaix 1988, 40 n. 3.

⁵ Atenció, però, perquè, quan parlem de «transcripció» dels noms grecs clàssics, estem parlant més d'una adaptació culta que no d'una transcripció pròpiament dita, entenent aquesta com a reproducció tan fidel com es pugui dels sons originals. «Transcripcions» com, per exemple, Θουκιδίδης > *Tucidides* (pàg. 77) no sembla que s'adiguin gaire amb la definició inicial del concepte segons Alberich i Ros 1993, 17: «Els noms estrangers d'alfabet diferent del nostre, com són els noms grecs, els podem passar al català o bé per transliteració — sistema que té per finalitat reproduir tots els trets fonètics d'aquests noms mitjançant caràcters llatins, però que sovint origina una grafia que ens resulta estranya —, o bé per transcripció — procediment que intenta de representar els sons del nom estranger sense forçar la grafia de la nostra llengua ni provocar, doncs, formes exòtiques».

⁶ <https://www.enciclopedia.cat/ec-gec-0112893.xml> (l'edició en línia, del 2008, és la tercera versió: no difereix gaire de les edicions en paper, del 1975 i del 1987).

dècades van voler transcriure noms propis del grec modern al català. La majoria de solucions són molt encertades, però també hi veiem algunes arestes:

Sembla com si només es pugui transliterar el grec antic;⁷ en canvi, sembla que la transcripció sigui comuna al grec antic i al modern. Més aviat és tot el contrari.

La lletra η és transcrita per *i* a la versió del 1975, però per *e* tant a la segona edició com a l'edició en línia, tot i que l'equivalència fonètica (a la següent columna) dona *i*. Podríem pensar que és una interferència de la transcripció del grec antic, però en tal cas es donaria la interferència contrària a la següent lletra, θ, que es transcriu *t* del grec antic i *th* del grec modern.

Sobretot, no planteja bé la qüestió de la gamma; si féssim cas literalment de la taula, caldria transcriure Γιάννης > **Iannis*, Γιώργος > **Iorgos*, i el cultisme Γεώργιος > *leóriios*, cosa que no es fa enlloc de la GEC; **entendre el grup àton γι com un dígraf⁸ quan va seguit de vocal amb la qual forma una mateixa síl·laba és clau per a la bona resolució de la qüestió**; ens en tornarem a ocupar més endavant.

Pel que fa als principals grups, distingeix *αυ* > *af*, *av* i *ευ* > *ef*, *ev* en funció del caràcter sord o sonor del so següent; correcte, però potser excessivament primmirat i, en qualsevol cas, poc funcional.

Hi ha un lapsus amb el grup medial γγ > *ng*. Per ser exactes, caldria transcriure *ng(u)*, com fa amb el grup inicial γκ > *g(u)* cobrint així la possibilitat que anés seguida de les vocals *e*, *i*; en canvi, el lapsus és encara més gran amb el grup medial γκ, que transcriu *nk*, quan caldria que fos *ng(u)*, p. ex. Αγκαιριά > *Anguerià*.

⁷ Aquí val la pena tenir en compte que la transliteració adoptada pels romans ara fa uns dos mil anys potser funcionava també com a transcripció; segurament no es plantejaren la diferència entre transcriure i transliterar (en tot cas, no n'han deixat constància). Aquella «transliteració llatina» ha fet força fortuna i s'ha aplicat també al grec modern. Curiosament algunes transliteracions, p. ex. η > e [i], θ > th [θ], ου > ou [u], funcionen també com a transcripció en anglès; mereixeria un comentari a part el fet que s'hagin generalitzat, i no sols en grec, els termes «alfabet anglès» i «lletres angleses».

⁸ Protopapas i Vlahou 2009, 1003, i Protopapas 2014, 5.

alfabet grec						
lletres						
impresma	cursiva	nom	transliteració*	transcripció**	equivalència fonètica	
A	α	Αα	alfa	a	a	a
B	β	Ββ	beta (vita)	b	v	v
Γ	γ	Γγ	gamma	g	{ g i	{ ga, go, gu' i (consonant: <i>iode</i>) ²
Δ	δ	Δδ	delta	d	d	θ (anglès: <i>the</i>)
E	ε	Εε	èpsilon	e	e	e
Z	ζ	Ζζ	zeta (zita)	z	z	z
H	η	Ηη	eta (ita)	ē	e	i
O	θ	Θθ	theta (thita)	th	th	θ (castellà: <i>zona</i>)
I	ι	Ιι	iota	i	i	i
K	κ	Κκ,κ	kappa	k	k	k
Λ	λ	Λλ	lambda	l	l	l ³
M	μ	Μμ	mi	m	m	m
N	ν	Νν	ni	n	n	n ³
Ξ	ξ	Ξξ	csi	x	x	ks ⁴
O	ο	Οο	òmicron	o	o	o
Π	π	Ππ,π	pi	p	p	p
P	ρ	Ρρ	ro	r	r	r ⁵
Σ	σ	Σσ,ς	sigma	s	s/ss	s (sorda: <i>sol, rossa</i>)
T	τ	Ττ,τ	tau (taf)	t	t	t
Υ	υ	Υυ	ípsilon	y	i	i
Φ	φ	Φφ	fi	f	f	f
X	χ	Χχ	khi	kh	kh	{ χ ⁶ ç ⁷
Ψ	ψ	Ψψ	psi	ps	ps	ps
Ω	ω	Ωω	omega	o	o	o

principals grups vocàlics i consonàntics

αα	e	γγ	ng
αυ	av/af	γκ	{ inicial: g(u) medial: nk
ει	i	μτ	{ inicial: b medial: mb
ευ	ev/ef	ντ	{ inicial: d medial: nd
οι	i		
ου	u		

* antic i modern; ** modern

1 γα, γο, γου; **2** γε, γα, γη, γει, γι, γαι, γυ; **3** palatalització davant el so *l* (η, ι, υ, ει, οι, υι); **4** so *ics* (no *χελix*); **5** el mateix so que en català en totes les posicions; **6** davant els sons *a, o, u*, com la *j* castellana; **7** davant els sons *e, i*, com *ch* en el mot alemany *ich*

2. 2. Ara, si mirem com s'han transcrit els noms propis grecs al llarg de la *GEC*, veurem que no sempre s'ha respectat aquesta mítica taula. Entre les pífiles clamoroses, apporto aquí només un tastet de la *GEC* i dels *Atles*, sense cap ànim de ser exhaustiu:

De la *GEC*:

Ακρωτήρι (lit. «promontori»). Uns quant llocs porten aquest nom; potser els tres més coneguts són a Creta (prop de Khanià), el jaciment arqueològic al sud de Santorini i la base naval britànica al sud de Xipre. A la *GEC* (volum 1, pàg. 365, 1970, cinc anys abans de la taula) van entrar el de Xipre amb la forma *Akrōtēriū*. Així es manté a la versió en línia;⁹ a més, ha afegit una altra entrada per al de Santorini, aquest amb la forma *Akrotīri*.¹⁰ La Viquipèdia els recull tots tres amb la forma *Akrotiri*.

Σαντορίνη (una mina). L'illa ha tingut diversos noms al llarg de la història, però el seu nom oficial és l'antic topònim Θήρα *Thira*, tot i que és més coneguda internacionalment per l'exònim d'origen italià *Santorini*. Igualment, el nom de la capital és també η Θήρα, tot i que és més coneguda com τα Φηρά *Firà*. L'article de la *GEC* proporciona els noms d'altres illetes del cràter: *Thirasia* (Θηρασιά), *Apronisi* (Ασπρονήσι), *Pelea* (Παλαιά) i *Nea Kaimeni* (Νέα Καμένη) potser contenen algun lapsus, però el més estrany de tot és la forma amb què s'entra tot l'article: *Santorí*. Així es manté a la versió en línia,¹¹ i així ha recollit els noms de les cinc illes esmentades l'entrada corresponent de la Viquipèdia,¹² que en qüestió de toponímia sovint segueix la *GEC*. A més, però, la Viquipèdia enriqueix la col·lecció amb les següents perles: *Aproinsi* o —força més correcte— *Aspronisi*, *Merovouli* (Ημεροβίγλι), *Epanomeria* o *Epanomeia* (Απάνω Μεριά, també coneguda com a Οία), *Messa-Vouno* (Μέσα Βουνό), *Sellada* (Σελλάδα), etc.

S. v. «grec grega» 7 (literatura) la part dedicada al període medieval i modern està signada per E. Solà. Tan sols unes planes després de la taula, concretament a la 242, té ocasió de posar en pràctica la teoria, i ens trobem uns 180 antropònims de la literatura grega recent:

- a) una gran majoria, transcrits amb pulcritud exemplar.
- b) uns pocs casos, els típics lapsus de tot transcriptor (*aliquando bonus...*); segurament és el que ha passat amb el tractament del grup medial *μπ*, que segons la taula caldria transcriure *mp* (Λυμπεράκη > Liberaki; en canvi, Αμπατζόγλου és transcrit *Ambatzoglu* tal i com prescriu a la taula). Val a dir que aquesta nasal sovint no es realitza.
- c) uns pocs casos no segueixen les regles de la taula; aquests darrers són els que més interessin perquè ens donen pistes sobre quines qüestions no estaven ben resoltes (potser hauríem de dir ben plantejades) o, millor encara, ni s'havien contemplat:

Vacil·lacions *s/ss*: la fricativa alveolar sorda [s] intervocàlica grafiada en grec -σ- unes vegades es translitera (Δροσίνης > *Drosinis*, Μάτεσις > *Mâtesis*, Διονύσιος > *Dionísios*), i unes altres es transcriu (Μαλακάσης > *Malakassis*, Θανάσης > *Thanassis*, Βασίλης > *Vassilis*).

Vacil·lacions accentuals: trobem Προβελέγγιος > *Provelènguios*, Ξενόπουλος > *Xenòpulos* (oberts); Αργυρίου > *Arguiríu*, Ελευθερίου > *Eleftheríu* (ambdós amb accent a la castellana); Κοντός > *Kondos*, Κωστής > *Kostis*, Βιζυηνός > *Viziinos* (sense accent gràfic tot i essent mots aguts).

⁹ <https://www.encyclopedia.cat/ec-gec-0001477.xml>.

¹⁰ <https://www.encyclopedia.cat/ec-gec-0247123.xml>.

¹¹ <https://www.encyclopedia.cat/ec-gec-0060506.xml>.

¹² <https://ca.wikipedia.org/wiki/Santor%C3%AD>.

Vacil·lacions amb la fricativa palatal sonora: pot transcriure Βαγενάς > *Vaienàs* amb *i* sense cap problema; en canvi Αργυρίου > *Arguriú* (*gu*). Aquesta és la més interessant de totes perquè l'opció *gu* davant vocal *i* no estava contemplada a la taula, però li grinyola transcriure *γυ* per *ii*.

Dels Atlès:¹³

Si, per exemple, observem el mapa de l'Àtica en l'Atlas de 1983, veurem que l'ús dels accents és força caòtic, que transcriu δ > *dh* (però no γ > *gh*) i que no fa gaire cas de la norma ου > *u*; el de 1999 és potser encara pitjor: entre d'altres perles, del cap Σούνιο se'n diu *Sounió* (així, oxíton, talment aquells Cupidons que en algun moment voletejaren idíl·licament per les planes de la Bernat Metge).

I per acabar i tancar el cercle, tornem a Santorini, on va començar tot: al sud de l'illa trobem el jaciment d'*Akrotiri*, i al sud-oest el promontori d'*Akrothiri* (és clar, és l'illa de *Thira*); si anem una mica cap a l'est trobarem Εμπορείο o bé Εμπορειό > *Emborió*, però al mapa hi diu *Embrorio* (que cal no confondre amb l'it. *imbroglio*).



Atlas, 1983, pàg. 129



Atlas, 1999, pàg. 115



Atlas, 1999, pàg. 115

Taula 3

3. Associació Catalana de Neohel·lenistes (ACNH), 2007.

3. 1. Trenta anys després de la taula signada per SJV/AES, els mitjans de comunicació en català necessitaven una eina clara per transcriure els noms dels jugadors de l'Olimpiakós que s'enfrontessin al Barça, o dels ministres del govern grec després de l'enèsima crisi política. D'això se'n va fer ressò l'ACNH, que el 2006 encarregà a J. Almirall i J. A. Martí la posada al dia (un *aggiornamento*, terme italià sospitosament ambigu) d'una taula que feia curt per a les necessitats presents. Hi va haver aportacions valuoses tant de membres de l'Associació i altres experts en la llengua grega com de neòfits i de gent que la desconeix per complet (però potser més neutrals i, en tot cas, a qui aniria adreçada la nostra proposta). Algunes d'aquestes aportacions hi van ser incorporades; d'altres, que també

¹³ Atlas Universal Català 1983 i Atlas Universal 1999.

tenien el seu punt de raó, van haver de ser rebutjades. Farem un repàs de les principals qüestions.

3. 2. Dificultats del grec. Les llengües canvien; l'ortografia, potser no tant. En el cas del grec, està congelada fa 2400 anys.¹⁴ Això agreuja les habituals dificultats dels alfabetes, és a dir, la manca d'univocitat grafia-so i el fet d'haver de recórrer a dígrafs per diferents raons. Com hem dit, la taula 2 resol la majoria de situacions, però no en planteja prou bé una de cabdal, la gamma, ans la simplifica excessivament, de tal manera que acaba induint a confusió.

a. Un exemple habitual a l'hora de parlar d'aquestes dificultats és l'existència de tres lletres (η, ι, υ) i tres dígrafs (ει, οι, υι) per grafiar un únic so, la vocal [i]; dues lletres, ο, ω per representar [o]; una lletra ε i un dígraf αι per representar [e]. A més, les reformes, que també n'hi ha hagut, sempre han estat força tímides; la més important és relativament recent i afecta bàsicament el sistema d'accentuació (1982).¹⁵ Per sort nostra, aquesta reforma no tingué gaires més conseqüències pel que fa a la transcripció.

b. D'altra banda, discussions sobre si els grups τσ, δζ són un fonema a dos (quan normalment transcriuen al grec sons d'altres llengües com l'italià o el turc i, per tant, podem acabar tenint en català la transcripció d'una transcripció) no són gaire productives per al nostre objectiu; el mateix passa amb γι¹⁶ (de fet, podem trobar idiomes com ara l'anglès que transcriuen *Yiannis* al costat de *Yannis*).

c. A més, els dígrafs γι, λι, υι com μπ, ντ, γκ no sempre són fàcils de simplificar. Una mateixa paraula pot ser pronunciada de diferent manera per dos parlants, com passa amb tantes paraules de tantes llengües. Fins i tot un mateix parlant pot pronunciar amb més o menys èmfasi la nasal davant d'una oclusiva medial ο, en el cas de palatalització (Πήλιο, Σούνιο), pot realitzar-la o no; certament també tenim dígrafs en català que els podrien reproduir (*ll, ny*), però una simple recerca al Triandafil·lidis en línia¹⁷ ens permet trobar també uns quants exemples entre el vocabulari comú sense palatalització (άνοια, εμβόλιο, etc.). A més, el manteniment de la *i* àtona en la transcripció dona molt de joc en les variants morfològiques en què és tònica: nm. ά.γιοι, gn. α.γι.ων o bé nm. Χα.νιά, gn. Χα.νί.ων. Podríem entendre que quan aquest segon element vocàlic del dígraf és tònic, el dígraf deixa de funcionar com a tal.

3. 3. Dificultats del català. Al seu torn, el català, com tantes altres llengües, també presenta problemes d'ortografia; i, com les seves germanes romàniques, també arrossega fòssils ortogràfics des del temps dels romans (*h, qu*), i també emprà dígrafs alternatius per a sons inexistents en llatí (*ll, ny*).

a. Ja que ho acabem d'esmentar, hi ha idiomes que resolen aquestes palatalitzacions de manera simètrica: *ly, ny* (hongarès), *lh, nh* (occità i portuguès). El català modern, no.¹⁸

b. En català tampoc no hi ha univocitat grafia-so: tots sabem que *c, qu* i, més rarament, *k* poden representar [k]; *s, z* poden representar [z]; *c, ç, s, ss* poden representar [s].

¹⁴ Colvin 2007, 66.

¹⁵ https://www.greek-language.gr/digitalResources/modern_greek/tools/lexica/glossology_edu/lemma.htm?id=71&ur=7

¹⁶ Vegeu n. 8.

¹⁷ https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/index.html

¹⁸ Rull 2001, 28.

c. A la inversa, recordem que una única grafia pot representar diferents sons, com ara la lletra *i*, que pot representar la vocal [i] o la consonant aproximant palatal [j]; que sigui una o l'altra depèn, sovint, de la posició *i*, a més, pot afectar la sil·labació. Per exemple: tindriem un ús consonàntic de la lletra *i* als mots *iaia*, *iugoslau*; ara bé, si volguéssim transcriure (tot i que fem servir el mateix alfabet) l'alemany *ja* [ja] o l'anglès *you* [ju], amb les grafies *ia*, *iu*, potser un catalanoparlant llegiria [í.a], [íu]. Aquest és un dels problemes amb què ens hem trobat: les darreres vocals dels cognoms grecs en -í.ou es pronuncien en sil·labes separades tal com el català central pronuncia les dues darreres vocals del mot *estudio*. Ara bé, si transcrivim sempre *ou* > *u*, ens trobem que *iu* formen diftong (com *caliu*, *dormiu*, *riu* o, cas d'anar precedit de vocal, amb dièresi *traduïu*, *traïu*).¹⁹

d. Hi ha dificultats del català que venen donades per la mateixa naturalesa de la llengua d'alguns sons que sí que té el grec: ha calgut solucionar-los mitjançant dígrafs, per exemple χ > *kh*, com també es fa en les transcripcions d'altres idiomes.

e. Tampoc no tenim la fricativa dental sonora [ð], que hom grafia δ en grec, ni la fricativa velar sonora [ɣ], que hom grafia γ en grec davant les vocals [a], [o], [u].²⁰

f. Altres sons que no tenim, com la fricativa palatal sonora [j], representada en grec per la lletra γ davant les vocals [e], [i], i pel dígraf àton $\gamma\iota$ davant les vocals [a], [o], [u], en alguns casos s'ha pogut transcriure al català per l'aproximant palatal [j] representada en català per la lletra *i*. És com tradicionalment s'havia transcrit l'arxifreqüent nom $\Gamma\acute{\iota}\alpha\nu\nu\eta\varsigma$ > *Iannis*.

g. En altres casos, en canvi, quan aquesta fricativa palatal estava en contacte amb una vocal *i*, hem hagut de renunciar a transcriure la consonant mitjançant la lletra *i*. En català la seqüència *ii* no és gaire freqüent, tret d'algunes formes del subjuntiu (*estudii*) o d'alguns compostos (*antiinflamatori*) i totes dues tenen valor vocàlic. En canvi, en grec en tenim un ventall més ampli:

V+V en síl·labes diferents: $\pi\acute{o}\iota\eta\sigma\eta$ [pí.i.si], $\pi\acute{o}\iota\eta\tau\acute{\iota}\varsigma$ [pi.i.tís].

V+C en síl·labes diferents: $\text{Α}\gamma\iota\gamma\acute{\iota}\alpha\nu\nu\eta\varsigma$ [a.gri.já.nis] amb dígraf $\gamma\iota$.

C+V en una mateixa síl·laba: $\text{Α}\gamma\iota\omicron\iota$ [á.ji] amb un dígraf, i $\text{Α}\nu\acute{\alpha}\rho\gamma\upsilon\sigma\omicron\iota$ [a.nár.ji.ri].

En català pot transcriure's fàcilment el grup V+V per *ii* (*piïssi*, *piitís*); en canvi, fer-ho quan un dels dos elements és consonàntic seria més complicat. Si optem per transcriure la consonant per una *i*, el lector catalanoparlant hi ensopegarà. Per això hem optat aquí per transliterar, que sempre és una solució conservadora, però eficaç: *Agrigiannis*, *Àgii Anàrgiri*.

La confusió ve donada pel fet que en català la lletra *g* (i el dígraf *gu*) s'empra per representar l'oclusiva velar sonora davant les vocals *a*, *o*, *u* (i el dígraf davant *e*, *i*); aquesta oclusiva és representada en grec pel dígraf $\gamma\kappa$ (en posició medial, també pel dígraf $\gamma\gamma$), i per això transcrivim *g(u)*. En canvi, en grec la lletra γ s'empra per representar dues sèries de fricatives inexistents en català:²¹ 1) velar sonora davant les vocals [a], [o],²² [u],²³ i 2) palatal sonora davant [e]²⁴, [i]²⁵ (dígraf $\gamma\iota$ davant [a], [o], [u]). Tradicionalment s'havia transcrit la primera sèrie per la lletra *g* ($\text{Α}\mu\omicron\sigma\gamma\acute{o}\varsigma$ > *Amorgós*); i la segona per la lletra *i*²⁶ ($\text{Γ}\acute{\iota}\alpha\nu\nu\eta\varsigma$ > *Iannis*), que fins i tot funcionaria bé davant [e] ($\text{Α}\iota\gamma\acute{\alpha}\iota\omicron$ > *Eieo*). La dificultat ve quan aquesta *i* consonàntica té per veïna una *i* vocàlica: $\text{Χ}\alpha\tau\zeta\eta\gamma\acute{\iota}\alpha\nu\nu\eta\varsigma$ > **Khatziannis*, $\text{Γ}\epsilon\omega\rho\gamma\acute{\iota}\omicron\upsilon$ >

¹⁹ Ruaix 1988, 64 i 67.

²⁰ En català també hi ha hagut intents de mantenir el caràcter fricatiu d'aquests sons transcrivint-los mitjançant els dígrafs *dh*, *gh*: veg. *Atlas*, 1983, i Ballesta 1995 (pròleg).

²¹ Tret de l'al·lòfon intervocàlic en mots com *amagat*.

²² Representada en grec per les lletres *o* / ω .

²³ Representada en grec pel dígraf *ou*.

²⁴ Representada en grec per la lletra ϵ , pel dígraf $\alpha\iota$.

²⁵ Representada en grec per les lletres η , ι , υ , pels dígrafs $\epsilon\iota$, $\omicron\iota$, $\upsilon\iota$.

²⁶ En aquesta posició representa en català una aproximant palatal sonora [j].

**Ieoriiu*). Per això, en la nostra proposta, ens decantàvem per transliterar la gamma. Ens recava, però, els casos tan freqüents en grec de *Iannis*, *Iorgos*, que transcrits amb *i* ja tenien una certa tradició i funcionaven prou bé.

S'havia proposat la transcripció *gu* davant *e*, *i*: fonèticament seria una oclusiva velar sonora [g], més allunyada que la transcripció *i* [j] aproximant palatal sonora, (tot i que s'hi acostava més que la transliteració $\gamma > gi$, que fonèticament seria en català una fricativa postalveolar sonora [ʒ] pel fet d'anar seguida d'una vocal *i*). El principal avantatge seria que dona una única solució al problema, tant en posició inicial com medial. És veritat que aquesta solució no s'adopta en anglès, espanyol ni francès, on la *y* pot fer aquesta funció. En italià hi ha altres recursos: la lletra *j*, anomenada *i lungo*, podria fer el fet (com en alemany), però en general està en desús i, en particular per a transcriure el grec, és ben rara; el recurs germà del català *gu*, que en italià seria *gh*, tampoc no ha fet gaire forrolla al país transalpí.²⁷ A més, i ja tornant al català, li tocava conviure, com a transcripció, amb la de $\gamma\gamma$, $\gamma\kappa > g(u)$, aquesta sí, oclusiva velar sonora de ple dret.

Per tant, la nostra proposta ha trobat per al dígraf àton γi en posició inicial una transcripció força reeixida mitjançant la lletra *i*; per a la resta de gammes, una solució més conservadora: la simple transliteració $\gamma > g$. Potser de la mateixa manera que l'anglès *life* i el francès *foie* tenen una pronúncia glamurosa en boca de gent culta, el senyor *Geórgios Georgiu* també té dret que els locutors de ràdio i TV pronúnciïn el seu nom dignament o que, almenys, ho intentin.

3. 4. La transcripció simplificada. Així com la transcripció dels noms propis grecs de l'Antiguitat els tractava com a cultismes evolucionats a partir del llatí, la proposta de l'ACNH treballava amb la distinció de dos procediments: el de transcripció pròpiament dita (que intenta reproduir el so original grec), i el de transliteració (que permet reproduir més fàcilment la grafia original). Si el primer procediment és únic per a cada llengua, el segon podria arribar a ser comú per a totes les llengües que empren l'alfabet llatí. La tradició i els objectius ens empenyien a decantar-nos pel primer; quan la naturalesa fonètica de la nostra llengua i els seus recursos ortogràfics no donaven per a més, recorriem al segon. D'aquesta combinació en vam dir **transcripció simplificada**, a imitació de la que s'havia publicat per a l'hebreu.²⁸ El concepte «transcripció simplificada» s'ha anat fent extensiu per designar la «que l'IEC prescriu com a recomanable en textos divulgatius i en els mitjans de comunicació. Aquesta decisió comporta un canvi de criteri respecte de la GEC, que va optar per la transliteració en la primera i en la segona edició»²⁹ i, en tot cas, ens va semblar més simpàtica que altres etiquetes, com ara la de «transcripció empírica nacional».³⁰

El nostre criteri, doncs, era el de la simplicitat: quan una transcripció no era prou satisfactòria, ens quedàvem amb la transliteració. Això afectava principalment els grups $\gamma[i]$, $\lambda[i]$, $\nu[i]$. En els grups $\lambda[i]$, $\nu[i]$ constatàvem que no sempre es realitza la palatalització,³¹ i per això no generalitzàvem grafies com *ll*, *ny*. Pel que fa a $\gamma[i]$, les dificultats eren més grans: ens recava prescindir de la transcripció usual dels arxifreqüents

²⁷ A tall d'exemple: <http://it.wikipedia.org/> entra *Jannis Kounellis*, *Ghiannis Ritsos*, (potser perquè també ho fa la prestigiosa <https://www.treccani.it/>), però normalment opta per transliterar $\gamma > g$ en tota posició.

²⁸ IEC 2002, pàg. 53 (15).

²⁹ Ordóñez 2010; vegeu també n. 4.

³⁰ IEC 1994, pàg. 60 (6).

³¹ Veg. n. 17.

Iannis, Iorgos, però era impossible mantenir la *i* consonàntica medial en contacte amb una *i* vocàlica, davant o darrere, sense provocar un entrebanc al lector catalanoparlant.

Igualment, pel que fa a les geminades (que en grec són nou: ββ, κκ, λλ, μμ, νν, ππ, ρρ, σσ, ττ) ens va semblar el més senzill mantenir les que també hi ha en català (que són cinc: *l·l*, *mm*, *nn*, *rr*, *ss*). I potser això, inconscientment, ens va portar també a mantenir la -σ- intervocàlica [s] transliterada -s-, independentment que això obligués el lector catalanoparlant que no sap grec a pronunciar-la com si fos sonora [z].

Després d'uns mesos de feina, al març del 2007, vam presentar el nostre document a l'IEC, perquè la docta institució el sancionés. L'Acadèmia va trigar una mica a mirar-se el document, que mentrestant va ser presentat i debatut al Congrés de Castelló de desembre del 2009. Una comissió de l'IEC formada per Jordi Carbonell, Carles Miralles i Lluís B. Polanco ens convocà a capítol el juliol del 2010. D'aquella reunió no en vam treure l'aigua clara i la següent fou ajornada *sine die*. Per a més desgràcia, dos dels membres d'aquella comissió, Carles Miralles el gener del 2015 i Jordi Carbonell l'agost del 2016, van traspasar.

4. Institut d'Estudis Catalans (IEC), 2021.

4. 1. D'ençà de la reunió del 2010, l'IEC seguia sense dir-hi la seva i en alguns fòrums la gent interessada en la qüestió, que també n'hi ha, expressava la seva perplexitat. Sense que en puguem precisar la data exacta, però cap al 2017, al lloc de trobada virtual entre viquipedistes anomenat «la Taverna» hi va aparèixer, com a tema de debat, la transcripció del grec modern:³²

Pau Colominas ([discussiócontribucions](#))

A mi també em va gran el tema, però intentaré opinar. Per fer-ho, necessito saber...

1. MALLUS, quines són les fonts (en català) que sostenen el teu punt?
2. Leptictidium, se sap per què la proposta de l'ACN, tot i ser de 2009, encara no ha estat aprovada?

Leptictidium ([discussiócontribucions](#))

Bon dia. Fins on he pogut esbrinar, és degut purament als tempos organitzatius de l'IEC. De fet, quan vaig enviar un correu electrònic per preguntar-ho fa un mes o així, em van respondre que està prevista la votació de la proposta per l'IEC, sense que em poguessin donar més informació quant a terminis.

I dos anys més tard:

Pere prlpz ([discussiócontribucions](#))

El fil té dos anys. L'aprovació de la proposta dels neohel·lenistes ha avançat gaire en aquest temps?

³² <https://ca.wikipedia.org/wiki/Tema:Tu289msyorpxq76b>.

En qualsevol cas, amb les dades que hi ha fins ara al fil (sobretot la resposta a l'Optimot) jo m'inclino per fer servir *nd* (Konstandinos, Andonis) al nom dels articles indicant la forma alternativa i fent les redireccions oportunes.

Leptictidium ([discussiócontribucions](#))

Acabo un parell de coses i truco a l'IEC per intentar obtenir una resposta ràpida.

Leptictidium ([discussiócontribucions](#))

Resposta: per qüestions personals dels membres de la Comissió de Transcripció i Transliteració del Grec Modern, que segurament no cal repetir aquí, el treball sobre aquest tema es va quedar estancat durant uns anys, però s'ha reconstituït la Comissió amb nous membres i confien tenir el projecte acabat "aviat" (sense poder concretar més què vol dir «aviat»).

No sabem qui és aquest viquipedista ni quines són les seves fonts d'informació; tampoc si els «tempos organitzatius» i les «qüestions personals» són un eufemisme per dir que la mort de dos dels membres de la comissió ha interromput les tasques. Potser cal mirar-s'ho al revés: les tasques van durar tant que alguns membres de la comissió van morir.

4. 2. La tardor del 2018 ens hi vam tornar a posar; ara la comissió estava formada per Nicolau Dols, Montserrat Jufresa i Lluís B. Polanco. Finalment, al febrer del 2020, amb la covid-19 *ad portas*, la Secció Filològica va aprovar la proposta. La principal diferència amb la del 2007 és que s'ha desplaçat cap a la transcripció (so) i s'ha allunyat de la transliteració (grafia), i és, per tant, un pelet **menys simplificada**.

Per exemple: 1) ús del dígraf *-ss-* per a representar la *s* sorda intervocàlica [s] (com també s'havia fet en la transcripció del rus), o bé 2) havent constatat que el grup àton $\gamma\iota$ funciona com a dígraf quan va seguit de vocal,³³ es transcriurà *i-* a inici de mot, la qual cosa significa un tractament diferenciat perquè, en la resta de casos, la gamma es translitera, però creiem que és una norma fàcil, s'hi guanya en fidelitat fonètica a l'original i compta amb una certa tradició.

Vet aquí, potser, la principal contradicció: transcrivim mots com $\gamma\iota\alpha\gamma\iota\acute{\alpha}$ > *iagià*; potser haurien funcionat millor **guiaguià*, **iaià*, però ja hem explicat per què s'ha triat aquesta solució tant a l'apartat 3. 3. g del present article com al document sobre la proposta de transcripció del grec modern que l'IEC, finalment, i tenim el goig de comunicar-vos-ho aquí, és a punt de publicar. Com a tastet, que ara en diuen *teaser*, una petita mostra de la nova taula de transcripció:

Principals grups		Posició inicial	Posició medial	Qualsevol posició
Vocàlics	$\alpha\iota$			e
	$\epsilon\iota, \omicron\iota, \upsilon\iota$			i
	$\omicron\upsilon$			u
	$\alpha\upsilon$			av
	$\epsilon\upsilon$			ev

³³ Veg. n. 8.

Consonàntics	γγ γκ μπ ντ	g(u) b d	ng(u) ng(u) mb nd	
Mixtos àtons davant vocal	γι λ[i] ν[i]	i	gi	li ni

Taula 4

Confiem haver contribuït a dotar el català d'una norma clara, coherent i senzilla per a la transcripció del grec modern, i convençuts de la seva utilitat, esperem que, un cop publicada per l'IEC, serà adoptada per tothom que n'hagi de fer ús, i de manera especial per traductors, escriptors i periodistes.

BIBLIOGRAFIA

Alberich, Joan i Montserrat Ros. 1993. *La transcripció dels noms propis grecs i llatins*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.

Atlas Universal Català. 1983. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.

Atles Universal. 1999. Barcelona: Enciclopèdia Catalana / Institut Cartogràfic de Catalunya.

Ballesta, Joan-Manuel. 1995. *Nikos Gatsos. Amorghòs i altres poemes*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

Colvin, Stephen. 2007. *A historical Greek reader: Mycenaean to the Koiné*. Oxford – Nova York: Oxford University Press.

GEC = *Gran Enciclopèdia Catalana*.

Gestí, Joaquim. 2015. *Traduccions catalanes de literatura neogrega*. Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en línia: <https://www.tdx.cat/handle/10803/368217>.

IEC 1994 = *Proposta sobre el sistema de transcripció i transliteració dels noms russos al català* (actualitzada en 2015). Disponible en línia: https://www.iec.cat/llengua/documents/proposta_rus_actualitzat_26_05_17.pdf.

IEC 2002 = *Proposta de transcripció de l'hebreu en textos escrits en català*. Disponible en línia: <https://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000285/00000076.pdf>.

Ordóñez, David. 2010. *Llibre d'estil de la revisió de la toponímia estrangera*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana. Document de treball. Versió desembre 2010. Disponible en línia: <http://comunicacio.grec.cat/ajuda/toponimia.pdf>.

- Protopapas, Athanassios. 2014. «Learning to read Greek». Versió disponible en línia: http://users.uoa.gr/~aprotopapas/CV/pdf/Protopapas_NIASChapterGreek_draft5.pdf. Recollit en Ludo Verhoeven i Charles Perfetti (eds.), *Learning to read across languages and writing systems*. Cambridge: Cambridge University Press, pàg. 181-210.
- Protopapas, Athanassios i Eleni Vlahou. 2009. «A comparative quantitative analysis of Greek orthographic transparency», *Behavior Research Methods* 41: 991-1008. Disponible en línia: http://speech.ilsp.gr/iplr/ProtopapasVlahou_2009_BRM.pdf
- Ruaix, Joan. 1988. *El català / 1*. Moià.
- Rull, Xavier. 2001. «La grafia de les palatals lateral i nasal: apunts històrics», *Llengua Nacional* 37: 28. Disponible en línia: https://llenguanacional.cat/pdf/LN37_14.pdf.

Theo Angelopoulos i algunes afinitats electives (II). El punt de trobada amb Iorgos Seferis

Theo Angelopoulos and some elective similarities (II). The meeting-point with Giorgos Seferis

Pere Alberó

Director acadèmic de l'Escola de Cinema de Barcelona

Ex-assistent de direcció de Theo Angelopoulos

Article rebut: 1 de novembre del 2020

Sol·licitud de revisió: 15 de novembre del 2020

Article acceptat: 15 de desembre del 2020

Alberó, Pere. 2021. Theo Angelopoulos i algunes afinitats electives (II). El punt de trobada amb Iorgos Seferis. *Aérides* 2, pàgs. 107-116.

Resum: L'obra del cineasta Theo Angelopoulos, profundament lligada a la història i la cultura grega, troba en la figura del poeta d'Esmirna Iorgos Seferis una font d'inspiració i de discussió, i un aliat per endinsar-se en l'èpica homèrica i els tràgics grecs.

Paraules clau: Theo Angelopoulos, Iorgos Seferis, cinema grec, poesia grega, Odissea.

Abstract: The work of the filmmaker Theo Angelopoulos, deeply linked to Greek history and culture, finds in the figure of the Izmir poet Iorgos Seferis a source of inspiration and discussion, and an ally to delve into the epic Homeric and the tragic Greeks.

Keywords: Theo Angelopoulos, Iorgos Seferis, Greek cinema, Greek poetry, Odyssey

L'obra de Theo Angelopoulos és propícia per a establir vincles amb la d'altres creadors. Els més profunds i entrellaçats amb la d'aquells que han configurat la cultura grega i, per sobre de tots, la del poeta Iorgos Seferis. L'obra del poeta d'Esmirna actua com un encreuament de camins que s'obre en múltiples direccions al llarg de la filmografia d'Angelopoulos. A través d'aquella es canalitzaran diverses trajectòries que el conduiran, unes vegades, cap a l'antiguitat clàssica, unes altres, cap a la poesia anglosaxona de la primera part del segle XX, amb Eliot al capdavant; i encara, moltes vegades, a l'obra, tant poètica com assagística, del mateix Seferis.

La biografia del poeta resultaria apropiada per a un personatge del cineasta. Nascut l'any 1900 a Esmirna (Àsia Menor), en aquell moment la ciutat amb major població grega i amb l'economia més potent de la comunitat, va haver de sofrir, l'any 1922, la pèrdua de la casa i la terra dels seus orígens, arrossegant la resta de la seva vida el sentiment d'haver estat expulsat del paradís on havia crescut.

Tot allò que estimava s'ha perdut alhora amb les cases
que eren noves de trinca l'estiu passat
i que esfondrà el vent de tardor.¹

Aquest sentiment d'exili es veurà multiplicat, al llarg de la seva vida, pels constants desplaçaments, unes vegades per les seves ocupacions diplomàtiques d'altres pels conflictes armats que van tenir lloc a Grècia. Tot això contribuirà a reforçar, d'una banda, el sentiment d'exili exterior i, per l'altra, el d'exiliat interior incapaç de trobar un lloc on recuperar alguna cosa semblant a aquella mítica harmonia perduda: «enyorar la teva terra vivint a la teva terra: res més amarg», escriu en el seu diari l'estiu de 1936.²

Una experiència vital que bé podríem imaginar com la superposició de dos dels protagonistes de la filmografia d'Angelopoulos: l'ancià de *Ταξίδι στα Κύθηρα* (*Viatge a Citera*, 1984) i el poeta de *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* (*L'eternitat i un dia*, 1998), i que Seferis desenvoluparà en la seva poesia a través d'una temàtica molt propera a la del cineasta. Tots dos situen en el centre de la seva obra el viatge com a experiència constitutiva, tant de l'individu, com de la col·lectivitat. Un procés de doble direcció que, d'una banda, proveeix de riqueses, mentre que, de l'altra, cobra els seus tributs. En aquesta tensió es construirà l'obra de tots dos, incidint la de Seferis en un caràcter més ruïnós del temps i la història, mentre Angelopoulos (a excepció dels anys de *Viatge a Citera* i *Ο μελισσοκόμος* (*L'apicultor*, 1986) trobarà sempre un moment regenerador que projectarà els seus personatges més enllà de la desfeta.

Aquest constant discórrer a través del viatge arrossegirà un sentiment d'exili i, amb ell, la irrupció de fronteres —físiques i mentals— i una necessitat de trobar ponts per a superar-les. Un fet que adquirirà gran protagonisme en el cinema d'Angelopoulos, en començar la dècada dels noranta, i que farà emergir amb enorme potència la figura dels refugiats. Una figura també central en la poesia de Seferis, lligada amb el sentiment d'espera que, com un tema amb variacions, reprendrà aquella imatge primigènica dels habitants de la devastada Esmirna esperant a port per uns vaixells que els poguessin rescatar:

Units a la rella de l'arada o a la carena del vaixell
intentàvem de retrobar la primera llavor
a fi que recomencés l'antiquíssim drama.³

Aquest sentiment d'espera mai no desapareixerà a la poesia de Seferis i, encara que aquests refugiats puguin agafar els vaixells per tornar a començar, sempre perviurà en ells l'estigma del desplaçat i el dubte com a motor per al viatge:

¹ Seferis, *Mithistórima* XVIII, 6-8. Les traduccions al català de passatges de l'obra poètica de Seferis citats en el present treball procedeixen de les següents edicions: Carles Miralles.1980. Iorgos Seferis. *Mithistórima*. Introducció, traducció i notes. Barcelona: Quaderns Crema; Joan Frederic Calabuig. 2019. *Iorgos Seferis. Diaris de bord*. Barcelona: Adesiara. Pel que fa als passatges *Cisterna*, *Quadern d'exercicis I*, *Quadern d'exercicis II* i *Dies*, la traducció, inèdita i específica per a aquest article, és de Jaume Almirall.

² Seferis, *Dies* III, pàg. 33 (agost 1936).

³ Seferis, *Mithistórima* I 5-7.

¿Però què busquen les nostres ànimes viatjant
damunt marineres fustes podrides
de port en port?⁴

Serà en aquesta perspectiva on es produirà la sintonia més explícita entre Seferis i Angelopoulos, quan en *To βλέμμα του Οδυσσέα* (*La mirada d'Ulisses*, 1995) l'amic periodista rebí el protagonista, a Belgrad, amb un vers de Seferis: «La primera cosa que déu va crear és el viatge llunyà», i ell respongui, a manera de contrasenya, amb paraules d'Angelopoulos: «I després el dubte i la nostàlgia».

L'obra de tots dos es construirà, també, en un constant diàleg amb la seva pròpia tradició cultural i amb la reflexió al voltant d'un passat històric vist, això sí, des d'una forta consciència del present. En aquesta «revisitació» del passat, Angelopoulos travessarà constantment el llegat de Seferis, encara que la seva presència no es farà evident fins a *Μεγαλέξανδρος* (*Alexandre el Gran*, 1980), a principis dels vuitanta. Amb anterioritat podem trobar una de les marques més particulars de la narració angelopousiana, sobre la qual Seferis ens pot proporcionar una perspectiva notablement interessant.

Des de *Ο θίασος* (*El viatge dels comedians*, 1975) Angelopoulos introdueix una important ruptura en el temps cronològic del seu relat, en fer conviure en un mateix pla diversos temps històrics. Així, pot començar un pla l'any nou de 1946, per a finalitzar-lo en les eleccions de 1952; o retrocedir des d'aquest mateix 1952 a l'hivern de 1941-42, durant l'ocupació alemanya. Aquesta superposició de temps distants la tornarà a fer servir a *Οι κυνηγοί* (*Els caçadors*, 1977); *La mirada d'Ulisses*; *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* (*L'eternitat i un dia*, 1998); o *Τριλογία II: Η σκόνη του χρόνου* (*La pols del temps*, 2008). Mentre a *Alexandre el Gran* seguirà, amb els esdeveniments històrics, una estratègia menys explícita i més subterrània, però igualment sincrònica. L'acció se situa en el primer dia de 1900, però amb fets històrics procedents de diversos temps: el segrest d'un grup d'estrangers en 1870, el bloqueig del port de Fàliro per l'armada britànica en 1850, o el motí camperol de Kipseli en 1910. Però aquesta voluntat per ancorar tots aquests esdeveniments al començament del segle XX no pot ocultar que l'autèntic temps de referència és el de la producció de la pel·lícula: 1980, quan Angelopoulos, després de les convulses dècades anteriors, llança la seva mirada cap a l'inici de segle per veure què se'n va fer, d'aquells moviments d'alliberament social que anaven a conduir l'home a un paradís en la terra. Arribats en aquest punt, torna a transcendir la cronologia lineal dels esdeveniments, i en acabar la pel·lícula fa entrar el jove Alexandre a l'Atenes de 1980, quan en el pla anterior havia marxat del poble de les muntanyes en l'inici del segle XX.

Aquesta sincronia de la història vista i ancorada en el present, la subratlla Seferis en els interessants assajos que va dedicar a Kavafis, a Pound i, sobretot, a Eliot. Ell mateix va ser el traductor i introductor del poeta anglo-americà a Grècia i, a través de la seva obra,

⁴ Seferis, *Mithistórima* VIII 9-11.

tant assagística com poètica, se'n servirà per reforçar algunes posicions pròpies (Gaspar 1973, 170):⁵

Penso en el sentiment històric sobre el qual parla Eliot. Una cosa que havia pres forma en mi mateix cinc o sis anys abans de conèixer la seva existència. Eliot m'ha ajudat a percebre més nítidament aquest sentiment que jo intentava expressar llavors, no tant des del punt de vista crític, sinó novel·líctic.

I així continua Seferis en un altre dels seus assajos sobre Eliot, que també podria haver subscrit el mateix Angelopoulos (Moreno 1989, 129):⁶

El sentit històric per a Eliot porta en si mateix el concepte no sols del pretèrit, del passat, sinó també del seu present i obliga l'home a escriure no sols amb la seva pròpia generació en els ossos, sinó amb la sensació que tota l'escriptura europea, començant per Homer, i dins d'ella la literatura del seu propi país, conforma un ordre simultani. (...) El poeta ha de tenir i desenvolupar contínuament la consciència de passat com a present.

Una cosa que el mateix Eliot va posar en sintonia amb els seus pròxims James Joyce i Ezra Pound.

Així, si Eliot, a *The Waste Land* (1922) fa que un passant es trobi, per la King William Street de Londres, amb un combatent de la Primera Guerra Púnica, o si al tebà Tirèsies li criden l'atenció les combinacions d'una mecanògrafa penjades en una finestra, Angelopoulos, per exemple, en el periple del protagonista de *la mirada d'Ulisses*, sincronitzarà esdeveniments que provenen de diversos moments del segle XX.

Tot i que en *La mirada d'Ulisses* podem trobar alguna petjada encara més explícita d'Eliot. Just en el moment en què el protagonista decideix iniciar el viatge a la recerca de les bobines extraviades, el farà amb el vers que tanca el segon dels *Four Quartets* (1943), «East Coker»: «En la meua fi hi ha el meu començament». Aquest vers projectarà la seva ombra fins a l'últim pla de la pel·lícula, quan el protagonista, malgrat haver aconseguit el seu objectiu, començarà les seves últimes paraules amb un «quan torni...» Amb tot, l'Eliot dels quartets ha operat un desplaçament important en la seva concepció del temps: ja no importa tant la sincronia com el moment en què aquest es veu sacsejat per un instant revelador que el projecta més enllà de qualsevol cronologia. Un fet que trobarà un perfecte acomodatament en el cinema d'Angelopoulos, que té com a pedra angular i factor constituent la figura del cercle. Des de l'anècdota de la seva expulsió de l'escola de cinema parisenca per obstinar-se a resoldre una escena amb una panoràmica de 360 graus, en comptes de fer-ho amb el tradicional pla-contraplà, aquesta figura marcarà i determinarà tots els aspectes de la posada en escena i la narració angelopoulosiana. En *La mirada d'Ulisses* l'estructura narrativa de la pel·lícula està concebuda, a semblança de l'Infern de Dante, en una progressió de cercles descendents cap al centre de l'horror. Però en la filmografia d'Angelopoulos, més encara que aquesta construcció entorn d'una estructura

⁵ Traducció al català del francès per l'autor de l'article.

⁶ Traducció al català de l'espanyol per l'autor de l'article.

circular, serà fonamental la seva transcendència, que permetrà projectar els personatges cap a un nou cercle i una nova consciència, com abans em referia al jove Alexandre d'*Alexandre el Gran* quan fracturava el seu temps històric per travessar el segle i entrar en una moderna Atenes. En obres posteriors trobarem la marca d'aquesta ruptura molt sovint associada a versos de diferents poetes, inclòs el mateix Angelopoulos. Si en l'arrencada de *La mirada d'Ulisses* es trobava Eliot, en el final, quan sembla que l'horror ho paralitzarà tot, el conservador de la Filmoteca de Sarajevo decidirà revelar les antigues bobines deixant gravats aquests versos de *Das Stundenbuch (El llibre de les hores, 1918)* de Rilke.⁷

Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen,
die sich über die Dinge ziehn.
Ich werde den letzten vielleicht nicht vollbringen,
aber versuchen will ich ihn.

Uns versos que l'emparenten amb les últimes paraules d'afirmació a la vida que pronuncia el poeta malalt de *L'eternitat i un dia*, quan incorpora el vers de Paul Celan (Reina 1999, 157): «El meu pas a l'altra riba aquesta nit».

En aquesta utilització simbòlica⁸ i transcendent que fa Angelopoulos d'aquests poetes, Seferis només havia estat utilitzat per a remetre'ns a unes paraules de Plató que apareixen, com a cita, en iniciar-se *La mirada d'Ulisses*:

I una ànima
si el que vol és conèixer-se
en una ànima
diferent ha de veure's.⁹

Paraules que ens remetent, d'una banda, al viatge i, de l'altra, a un nou moviment circular que, partint de l'individu, li retorna la seva imatge transformada per la seva confrontació amb l'altre i que apunta, des del seu inici, a aquesta dimensió cíclica de l'obra d'Angelopoulos. No obstant això, on la presència de Seferis emergia amb una gran potència simbòlica i transcendent (tenint en compte, a més, que la poesia de Seferis no té aquesta càrrega transcendent i metafísica que sí que té la d'Eliot, Rilke o Celan) era en la pel·lícula que estava rodant i que quedarà inconclusa per la seva mort. El seu guió està encapçalat per una altra cita del mateix poema, «Argonautes», amb el qual començava *La mirada d'Ulisses*, encara que ara sense al·ludir a Plató: «Hem passat la mar que ens porta a l'altra mar». D'aquest vers extreia Angelopoulos el títol de la pel·lícula *L'altra mar*, que recull la mateixa idea dels nens clandestins de *L'eternitat i un dia* que també havien de

⁷ En traducció espanyola: «Vivo mi vida en círculos crecientes / el último quizá no lo complete / pero quiero intentarlo» (Bermúdez-Cañete 1998, 19).

⁸ Entenent simbòlic en el seu sentit més original, és a dir, com la fusió de dos fragments prèviament separats i que després del seu retrobament desencadenaran una revelació o un reconeixement (*anagnòrisi*). Aquest era també el sentit de la contrasenya entre els dos amics de *La mirada d'Ulisses* a la qual em referia més amunt.

⁹ Plató, *Alcibiades* 133b; amb aquestes paraules inicia Seferis el seu poema «Argonautes» (*Mithistórima* IV).

travessar la mar i de tants altres personatges obstinats a superar proves o fronteres per a assolir aquesta altra riba. En aquest cas, la referència a Seferis al·ludeix a un cicle mític que Angelopoulos no havia utilitzat anteriorment: el viatge dels Argonautes, que, entre altres proves, hagueren de superar les fins llavors insuperables roques Simplègades per a poder accedir a l'altra mar: la Mar Negra.

Si fins a *L'altra mar* no hi havia cap referència al viatge dels Argonautes (en Seferis en podem trobar alguna més), tots dos autors compartiran recurrentment el suport mític d'altres dues sagues: l'*Odissea* i l'*Orestea*. Els dos relats desencadenen sengles viatges d'aprenentatge. La tradició occidental ha mirat amb més entusiasme el d'Ulisses pel que té d'aventura i d'experiència individual, mentre que la saga dels Atrides, tal com la conforma Èsquil, incideix en aspectes més col·lectius i, sobretot, resalta la importància del deure i del sacrifici, i els seus tons són més foscos i menys hedonistes, tal com anuncia el cor en l'inici de la trilogia: «Zeus que ha obert als moridors els camins per a ésser savi, que ha establert com a llei «pel sofriment la comprensió».¹⁰

Tots dos autors assumeixen el mite com a suport i referència del relat, però, com va subratllar Angelopoulos arran d'*El viatge dels comedians*, aquest mite ha estat baixat i col·locat en la història, i, com ha subratllat tantes vegades Seferis, aquesta història arriba i se superposa al present. Angelopoulos, durant el rodatge de la seva primera pel·lícula, *Αναπαράσταση* (*La reconstrucció*, 1970), va prendre consciència que aquella història sobre una família de pagesos pobres, amb el marit emigrat a Alemanya, s'assimilava a la història d'Agamèmnon i la seva família. Allò que en un primer moment va ser inconscient, ho començarà a aplicar amb rigor a partir d'*El viatge dels comedians*, en la qual la família d'Agamèmnon s'encarna en una companyia d'actors i és col·locada en els vaivens de la història. Aquest mite, portat al present, queda desproveït del seu to solemne i immutable, i, amb la seva capacitat per connectar subterràniament temps diversos, serà el mecanisme precís per a articular una lectura sobre el present. Seferis, que recorrerà moltes vegades a l'*Odissea*, repartirà el protagonisme d'Ulisses amb el de la figura col·lectiva dels «companys», i entre ells el més insignificant i desafortunat de tots, Elpènor, que només adquirirà rellevància per la seva absurda mort, en caure des d'una teulada quan dormia una nit de borratxera. D'aquesta història extraurà Seferis l'atribut del personatge, el seu rem, i en farà una imatge de gran potència simbòlica que recorrerà la seva obra, similar a altres imatges extremes de l'*Orestea*, com la xarxa, el bany on va ser assassinat Agamèmnon, la fictícia carrera de carros on havia mort Orestes, o aquells versos en els quals la mar es carrega de funestos presagis que ell identifica amb la destrucció de la seva ciutat en 1922. Aquest aprenentatge i aquesta recerca a partir de la poesia formular d'Homer i de les imatges percucients amb les quals Èsquil sembla les seves obres, serà un bagatge que tant Seferis com Angelopoulos potenciaran, repetiran i reformularan constantment al llarg de les seves obres.

¹⁰ Èsquil, *Agamèmnon* 176-178.

Angelopoulos encara recorrerà a l'estructura del mite, en aquest cas l'*Odissea*, en unes quantes pel·lícules posteriors. En *Viatge a Citera* mantindrà els dos relats creuats provinents del viatge d'Odisseu i de la recerca del pare per part de Telèmac, el ressò del qual, entrelaçat amb unes formes més pròximes a la dels contes populars podem reconèixer en *Τοπίο στην ομίχλη* (*Paisatge en la boira*, 1988) i, ja de forma molt més explícita, en *La mirada d'Ulisses*, malgrat que en el muntatge definitiu han desaparegut algunes referències puntuals a la peripècia d'Ulisses. És remarcable que Angelopoulos recorregués a l'*Orestea* en les seves pel·lícules més polítiques o de major incidència social dels anys setanta, mentre que l'*Odissea* ocupa el seu lloc en les pel·lícules més centrades sobre l'individu, a partir de *Viatge a Citera*. En qualsevol cas, s'apartarà sempre del *happy end* homèric, per a centrar el seu interès en el procés per sobre del resultat, i en aquest procés mantindrà, en tot moment, la màxima citada d'Èsquil: «pel dolor a la saviesa». També, a diferència de tots dos clàssics, els seus finals quedaran sempre en suspens i oberts. Les revelacions o l'*anagnòrisi*, al cinema d'Angelopoulos, no conduiran mai a un establiment a Ítaca, sinó a un nou impuls per a continuar el viatge, o per a tornar a dibuixar un nou cicle.

Si l'obra de Seferis actua moltes vegades com a referència o com a trampolí per a projectar-se cap al passat clàssic de Grècia, moltes altres serà en la mateixa obra del poeta on Angelopoulos trobarà el material per a integrar en el seu propi relat, conscient que una obra es va elaborant amb les aportacions dels seus predecessors. Ja hem vist les referències directes i explícites a Seferis en *La mirada d'Ulisses* i en la pel·lícula que preparava. *L'altra mar*, però la presència del poeta irromp amb força ja en *Alexandre el Gran*. Aquesta pel·lícula de tres hores i mitja de durada, sense a penes diàlegs a l'ús, té un protagonista que les dues vegades que intenta comunicar-se sofreix atacs d'epilèpsia i aconseguirà articular una sola frase al llarg de la pel·lícula:

M'he despertat amb aquest cap de marbre a les mans
que m'esgota els colzes i no trobo on recolzar-lo.

Es tracta d'una cita textual del poema III de *Mithistórima* de Seferis, un poema amb un lema que és un vers de l'*Orestea*, «Recorda't del bany en què fores assassinat»,¹¹ un advertiment que bé podia aplicar-se al mateix Alexandre.

No és aquesta l'única referència textual a la poesia de Seferis que apareix. En l'última lliçó que donarà el Mestre al jove Alexandre, abans que l'un sigui assassinat i l'altre travessi el segle per a entrar en la moderna Atenes, li dirà:

I si et parlo amb rondalles i al·legories
és perquè les sents més dolçament, i del terror
no se'n parla perquè és viu
perquè és callat i avança.

¹¹ El vers d'Èsquil és *Coèfores* 491.

Els versos pertanyen a un dels poemes escrits per Seferis a Cava dei Tirreni, «Darrera etapa», de *Diari de bord II*, que fa referència, precisament, a l'última etapa del llarg exili de Seferis durant la Segona Guerra Mundial, pocs dies abans de tornar a Grècia. No obstant això, el poema, lluny de transmetre la il·lusió pel retorn, es va carregant de presagis funestos que preludien la imminent Guerra Civil i a la pel·lícula seran el pròleg dels assassinats desencadenats per Alexandre el Gran.

Aquests versos, incorporats en moments particularment rellevants i simbòlics de la pel·lícula, exemplifiquen la importància que, a partir d'aquest moment, Angelopoulos atribuirà a les cites d'altres poetes i a la incorporació de poemes propis. No és d'estranyar, doncs, que en la pel·lícula més íntima i autobiogràfica d'Angelopoulos, el documental sobre Atenes per a la sèrie *Capitals culturals d'Europa*, torni a convocar la figura de Seferis per a deixar disseminats, al llarg del text, uns quants passatges de la seva obra, en aquest cas la prosa de *Sis nits a l'Acròpolis*.

Però encara hi ha un altre element de la poesia de Seferis que apareix en *Alexandre el Gran* i que tindrà un enorme desplegament en la filmografia posterior. De fet, podem situar el seu punt d'arrencada en aquelles úniques paraules pronunciades per Alexandre: «Em vaig despertar amb un cap de marbre entre les mans». Aquest cap de marbre, representant al mateix Alexandre, apareixerà al final de la pel·lícula enmig de la plaça, en el lloc on el tirà ha estat fagocitat. Aquest serà el primer fragment d'una extensa galeria escultòrica que podem reconèixer en els estudis televisius de *Viatge a Citera*, en la mà treta de l'aigua a *Paisatge en la boira*, en el Lenin trossejat de *La mirada d'Ulisses*, o en la disseminació d'imatges de Stalin abandonades a *Τριλογία II: Η σκόνη του χρόνου (Trilogia II: la pols del temps, 2008)*. Aquesta cosificació i fragmentació a què el temps i la història sotmeten el que va ser viu i encara poderós, serà una altra de les incorporacions que Angelopoulos farà de la poesia de Seferis. La multiplicitat de fragments escultòrics constitueix una de les imatges més poderoses en l'obra del poeta, en les quals ressona un dels esdeveniments de major enrenou a l'Atenes embarcada en la Guerra del Peloponnès: el conegut com a episodi dels Hermocòpides, durant el qual van ser mutilades nombroses escultures del déu Hermes. Ja en una obra primerenca com *La cisterna*, podem descobrir la importància que les escultures mutilades adquiriran a la poesia de Seferis i també al cinema d'Angelopoulos (vv. 23-25):

Petrificada en el contacte amb el temps
l'estàtua cau nua dins l'ample
si que l'endolceix a poquet a poquet.

O en un conjunt més compacte de poemes, els reunits dins *Mithistorima* (XX 8 s.):

Veig els arbres que respiren la negra serenor dels morts
i després el somriure, que no progressa, de les estàtues.

I també (XXI 1 s.):

Nosaltres que emprenguérem aquest pelegrintge
veiérem les estàtues rompudes.

O en «Una paraula sobre l'estiu», de *Quadern d'exercicis I* (v. 52), en el qual es fon el tema de les estàtues amb el dels companys de referències odisseïques:

Els companys van portar les estàtues.

O en «Raven», també de *Quadern d'exercicis I* (vv. 5-8) en el qual el poeta contraposa dos dels seus temes recurrents i que podia haver estat també l'origen del títol d'aquesta última pel·lícula inacabada d'Angelopoulos:

Els que viatgen miren la vela i les estrelles
senten l'aire senten enllà de l'aire l'altra mar
com una petxina tancada prop seu, no senten
res més, no busquen dins les ombres dels xiprers (...)

Mentre el poeta, aïllat en aquesta època a Albània (*Quadern d'exercicis I*, «Raven», vv. 11 s.):

Resta immòbil sobre les meves hores una mica més amunt
com l'ànima d'una estàtua que no té ulls.

Vers que sembla ressonar en la història de Delos que explica el protagonista de *La mirada d'Ulisses* a l'estació de Skopje. Un ressò, aquest de Seferis, que perviu en la singular reflexió sobre Grècia posada en boca del taxista, quan la neu bloqueja la carretera:

Saps una cosa? Grècia es mor. Com a poble ens morim. Es va acabar el cicle. No sé quants milers d'anys entre ruïnes i estàtues!, i ara ens morim. Però si Grècia ha de morir, que sigui ràpid! Perquè si l'agonia és llarga es fa insuportable.

Un sentiment que sintonitza plenament amb un dels versos més commovedors de tota la poesia de Seferis, el primer vers de «A la manera de I. S.», *Quadern d'exercicis I*:

Sigui on sigui que viatjo Grècia em fereix.

L'obra de tots dos creadors se sintonitza i se superposa en aquesta constant «revisitació» del passat, especialment en la via que els condueix a Homer i a Èsquil. En aquest camí, Angelopoulos ha integrat la figura de Seferis com a model i com a primera estació d'avituallament per a aquest viatge de remunta. La funció de tots dos, formant una interminable cadena, apareix perfectament formulada en un altre poema de Seferis: «L'últim ball», de *Quadern d'exercicis II*, que comença (vv.1-8):

Un conte alterat també el paguem nosaltres
i els altres
com també els vells incinerats
que tenien gaiatos a les mans i parlaven serenament.

El bany enterbolit, la xarxa, el punyal
la porpra i la veu que preguntava sobre el mar
qui l'esgotarà,
han nodrit la nostra vida.

I acaba (vv. 16-23):

Tanmateix les arrels
les arrels no es marceixen fàcilment
no se'n van fàcilment els miasmes
del deliri, de la injustícia, de la futilitat.
Tres mil anys i més
sobre les mateixes roques
paguem el conte alterat.
Tingues llàstima d'aquells que esperen!¹²

BIBLIOGRAFIA

Gaspar, Lorand. 1973 *Georges Séféris. Journal. 1945-1951*. París: Mercure de France, 1973.

Moreno Jurado, José Antonio. 1989. *Yorgos Seferis. Diálogo sobre la poesía y otros ensayos*. Madrid: Ediciones Júcar.

Bermúdez-Cañete, Federico. 1998. *Rainer Maria Rilke. El libro de las horas*. Barcelona: Editorial Lumen.

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

¹² Seferis, *Quadern d'exercicis II*, «L'últim ball», 1-8, 16-23.

El darrer enterrament turc a Réthimno: un escoli a *Crònica d'una ciutat*, de Pandelís Prevelakis

The last turkish burial in Rethymno: a scholion to A Chronicle of a Town, of Pandelis Prevelakis

Eusebi Ayensa

Hel·lenista i traductor

Article rebut: 15 de novembre del 2020

Sol·licitud de revisió: 1 de desembre del 2020

Article acceptat: 15 de desembre del 2020

Ayensa, Eusebi. 2021. El darrer enterrament turc a Réthimno: un escoli a *Crònica d'una ciutat*, de Pandelís Prevelakis. *Aérides* 2, pàgs. 117-120.

Resum: En 1977 Pandelís Prevelakis va pronunciar a Réthimno el seu discurs *Réthimno com a estil de vida*, en el qual donava abundants claus interpretatives sobre l'obra que el va consagrar com a escriptor, *Crònica d'una ciutat* (1938). En l'esmentat discurs es referia a l'article del periodista Mikhalis Papadakis «El darrer enterrament turc a Réthimno», publicat a *Kritiki Epitheórisi*.

Paraules clau: Prevelakis, Papadakis, minoria turca, Creta, *Crònica d'una ciutat*.

Abstract: In 1977 Pandelis Prevelakis gave in Rethymno his speech *Rethymno as a lifestyle*, in which he apported plenty of interpretative keys about the work who established him as a writer, *A Chronicle of a Town* (1938). In his speech Prevelakis mentioned an article of the journalist Mihalis Papadakis «The last Turkish burial in Rethymno», published in the paper *Kritiki Epitheorisi*.

Keywords: Prevelakis, Papadakis, turkish minority, Crete, *A Chronicle of a Town*.

Quaranta anys després de la redacció de *Crònica d'una ciutat* (1938) —l'obra que consagrà Pandelís Prevelakis (Réthimno de Creta, 1909 - Atenes, 1986) com una de les figures cimeres de la generació de 1930—, l'autor cretenc va pronunciar a la seva ciutat natal el discurs titulat *Réthimno com a estil de vida*, en el qual donava una sèrie de claus interpretatives molt interessants per aprofundir en la lectura d'aquesta obra (Prevelakis 1985), traduïda al català fa més de vint anys per qui això signa (Ed. Empúries, 1999) i reeditada recentment per Llibres Univers, del grup Enciclopèdia Catalana, en una nova versió profundament revisada. Al principi d'aquest text, Prevelakis recordava que, a diferència de l'historiador, que intenta descobrir les causes dels fets històrics, el cronista, molt més modest, es limita a consignar els fets i els personatges dignes de ser recordats. I això és precisament la seva obra, que va despertar una profunda admiració en un lector tan exigent com Josep Pla i en l'autora vigatana Maria Àngels Anglada, que s'hi va inspirar a l'hora d'escriure la novel·la breu *També a tu, Cleanòrides* (2001, 441-473).

«Prevelakis —deia Pla (1979, 398)— descriu simplement una ciutat d'ara, però en realitat arcaica, plena de vincles comunitaris i platònics, amb una humanitat que dialoga, que es coneix pels seus noms, pels seus costums i per un esperit integrat per una mitologia de les coses intercanviables. Es dirà que això és un «petit món», un món passat, mort i enterrat. Però el cas és que aquest petit món és l'única cosa que es pot oposar avui radicalment als immensos, tentaculars formiguers deshumanitzats de les metròpolis actuals».



Pandelís Prevelakis en una fotografia de 1975

Foto: © Vassilis Prevelakis

A les seves pàgines —inspirades per un profund sentiment d'enyorança— veiem desfilant tot un seguit de personatges tan entranyables com el mestre Stratis Birmizos, que va anar a passar els seus darrers dies a Réthimno fugint d'una atzarosa vida iniciada a l'ombra del paixà d'Alexandria; el bisbe Ieròteu, que durant onze dies va estar lluitant amb la figura descomunal del Pantocràtor que maldava per pintar a la cúpula de l'església de Santa Bàrbara; o el comerciant esmirnota Ioannis Kónsolas, que va haver de canviar la seva famosa perfumeria del carrer Arcadi —coneguda fins i tot a Alexandria i a Constantinoble!— per una humil botiga de barrines i claus, víctima de la crisi i l'atonía general en què va caure Réthimno després de l'expulsió dels turcs l'any 1924. Una d'aquestes històries —possiblement la més emotiva de totes— és precisament la de l'intercanvi forçat de població que van decidir Elevthérios Venizelos i Mustafà Kemal en el marc de la Conferència de Lausanna, convocada per França, Anglaterra i Itàlia el 1923 com a resultat de la fracassada campanya militar grega a l'Àsia Menor l'any 1922, coneguda com a «Gran Catàstrofe» i que va comportar la pèrdua irremeiable per a l'hel·lenisme de

totes les ciutats de cultura grega de la riba minorasiàtica i la Tràcia Oriental. Aquest intercanvi afectà tots els turcs establerts en sol grec (sobretot a Macedònia, Tessàlia i Creta), amb l'única excepció de la població turca de la Tràcia Occidental i de la comunitat grega de Constantinoble, i, per part grega, provocà el desarrelament i expulsió de les seves cases de més d'un milió i mig de persones.

Prevelakis, molts anys després de la redacció de la *Crònica*, va llegir en el diari cretenc *Kritikí Epitheórissi* un article del periodista Mikhalis Papadakis titulat «El darrer enterrament turc a Réthimno», que va recordar davant dels seus conciutadans en el discurs amb el qual començàvem aquesta nota introductòria (Prevelakis 1985, 56-58). L'escena descrita —del tot real i amb tocs d'autèntica tragèdia grega— va tenir lloc precisament quan els turcs de Réthimno ja havien pujat als vaixells que els havien de dur de retorn a la seva terra d'origen i constitueix un excel·lent i alhora tràgic exemple de les conseqüències tan negatives que poden arribar a tenir les mesures dràstiques per intentar donar una solució definitiva a la complexa barreja ètnica i religiosa de l'Europa sud-oriental. Convençuts del seu interès, reproduïm les emotives paraules de Prevelakis tal com van ser pronunciades davant dels seus conciutadans aquell llunyà 29 d'octubre de 1977:

Els vaixells que van arribar per endur-se els musulmans estaven ancorats a mitja milla davant de Réthimno des de feia tres dies i tres nits. Van carregar els homes, les dones i els nens amb tots els seus bagatges i van omplir a vessar les bodegues i les cobertes, tant que no hi cabia ni una agulla, fins que, en rebre l'ordre de salpar, van llevar àncores i van fer sonar tres cops la sirena. Els cristians esguardaven des de terra aquell ramat de gent colpit per l'infortuni i el planyien. L'espectacle els va fer recular per un moment segles enrere, a l'època de les mítiques migracions de pobles sencers. De sobte, però, alguna cosa va fer que un dels vaixells es quedés aturat, com petrificat. Es disposava a salpar —així ho donava entenent el fum que sortia de la xemeneia—, però allí estava, sense moure's ni un pam. Van fer baixar una barca i un home a dins va començar a remar cap al port. A mesura que s'hi acostava, els cristians començaren a distingir una dona turca, amb el rostre tapat amb el vel, que duia damunt dels genolls un nadó, talment la Mare de Déu amb Jesucrist a l'Epitafi. No els costà gaire adonar-se que el nadó havia mort en el vaixell. El capità estava disposat a llençar el cadàver a l'aigua amb un llast als peus, tal com estipula la normativa que regeix la vida marinera, però la mare, agenollada davant seu, li va suplicar desconsoladament que no ho fes, de manera que el capità li va concedir el favor d'anar a enterrar-lo a terra ferma. Així doncs, la dona turca desembarca amb el nadó mort en braços. La capitania del port, que n'estava informada, la deixa passar. Com que duu el rostre cobert, ningú no sap qui és, però quan s'apropa a la seva casa solitària, alguns la reconeixen i de boca en boca va corrent la veu que la vídua de Khassanis ha perdut el seu únic fill i que ara ha desembarcat per enterrar-lo, després de guarnir-lo convenientment a casa. Moltes dones cristianes del barri hi acudeixen a corre-cuita per fer-li costat, per plorar amb ella i per colpir-se el pit. A una d'elles, la vídua de Khassanis li encarrega que vagi cada dia a la tomba del seu fill i que tingui encesa la llar de foc a casa seva durant nou dies i nou nits, tal com estableixen els preceptes de la religió musulmana. La dona, senyant-se, li promet que així ho farà. Quina altra cosa podia fer? Coneix prou bé la seva religió. Llavors, agafen l'infant, embolcallat amb un llençol net que ha dut una altra veïna, i el porten a enterrar a Mezària, al cementiri musulmà. Però quin sentit té parlar de cementiri musulmà o cristià, quan la mort d'aquella criatura els ha unit per sempre! Les dones cristianes obren una fossa a terra, hi dipositen amb cura la despulla, la cobreixen de terra, hi basteixen al damunt un petit túmul i acomiaden l'infant, que enfila així el camí cap a la vida eterna. La mare s'esgarrapa les galtes mentre les dones

cristianes es persignen. Com un cor, posen enmig seu aquella dona, que semblava una morta en vida, i l'acompanyen fins al moll. Allí li besen els ulls xops de llàgrimes i li prometen un cop més que tindran cura de l'infant com si fos el seu fill. De fet, han començat ja a estimar la innocent criatura, que ha pagat un preu tan alt per l'odi dels adults i el cos de la qual es consumirà ara en una terra estrangera, una terra que en altre temps havia estat també la seva.



BIBLIOGRAFIA

- Anglada, Maria Àngels. 2001. «També a tu, Cleanòrides», *Obres completes, vol. I: Narrativa*. Barcelona: Edicions 62 i Diputació de Barcelona.
- Pla, Josep. 1979. «Els grecs sempre seran els grecs», en *Per passar l'estona* (vol. 36 de l'*Obra Completa*). Barcelona: Destino, pàg. 396-399.
- Prevelakis = Προβελάκης, Παντελής. 1985. «Το Ρέθυμνο ως ύφος ζωής» [«Réthimno com a estil de vida»], en *Δείχτες πορείας [Senyals de ruta]*. Atenes: Εστία, pàgs. 43-66. Reedició del discurs pronunciat per Prevelakis a Réthimno el 29 d'octubre de 1977 amb motiu del 40è aniversari de la redacció de *Crònica d'una ciutat*.

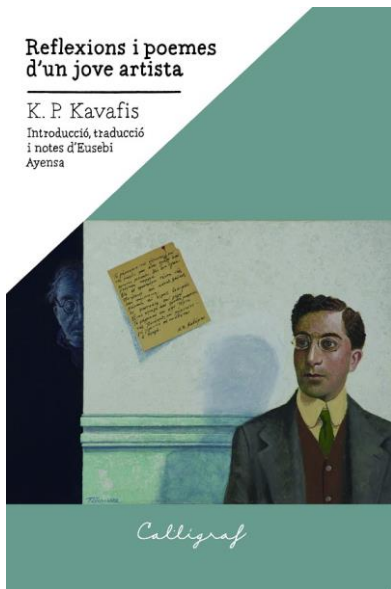


II. LITERATURA: NOVETATS I RESSENYES

B'. ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ· NEA KAI BIBΛIOKPIΣIEΣ

LITERATURA NEOGREGA

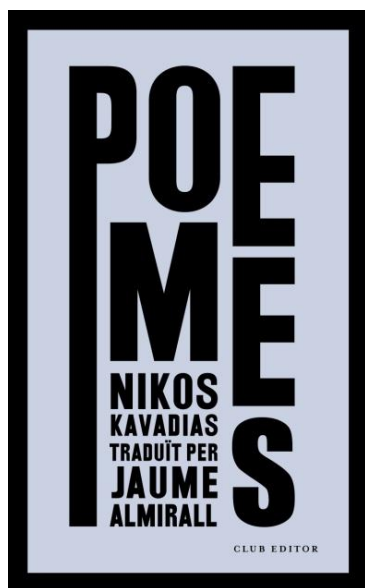
Títols publicats a casa nostra després de la relació del número anterior (anys 2020-2021)



K. P. Kavafis, *Reflexions i poemes d'un jove artista*. Intr., trad. i notes Eusebi Ayensa. Figueres: Cal·lígraf, 2020. 164 pàgs.



Nikos Kavadias, *Guàrdia*. Trad. Jaume Almirall. Barcelona: Club Editor, 2021. 288 pàgs.



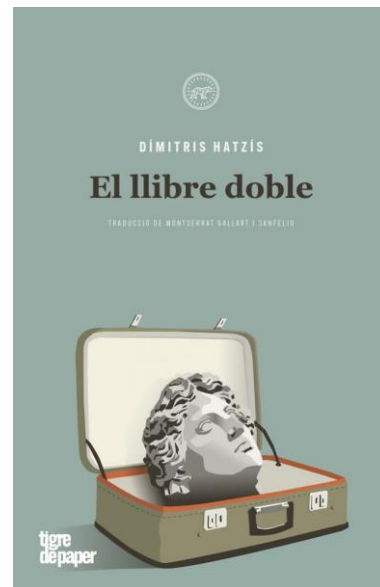
Nikos Kavadias, *Poemes*. Trad. Jaume Almirall. Barcelona: Club Editor, 2021. 192 pàgs.



Theodor Kallifatides, *El passat no és un somni*. Trad. Montserrat Camps. Barcelona: Galàxia Gutenberg, 2021. 192 pàgs.



Petros Mårkaris, *Ètica per a inversors*. Trad. Montserrat Franquesa & Joaquim Gestí. Barcelona: Tusquets, 2021. 288 pàgs.

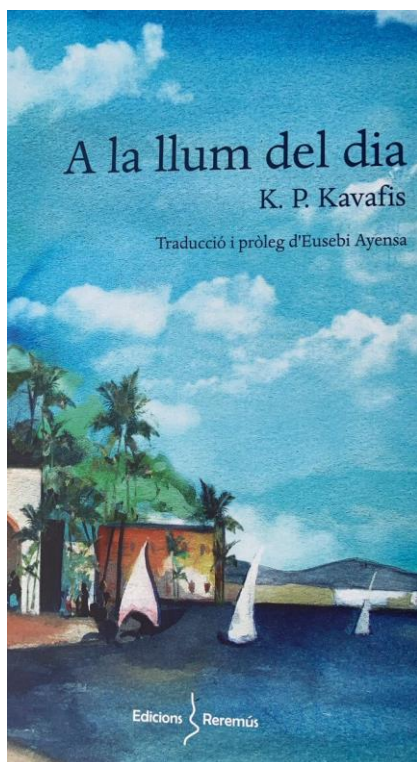


Dimitris Hatzis, *El llibre doble*. Trad. Montserrat Gallart. Barcelona: Tigre de paper, 2021. 144 pàgs.

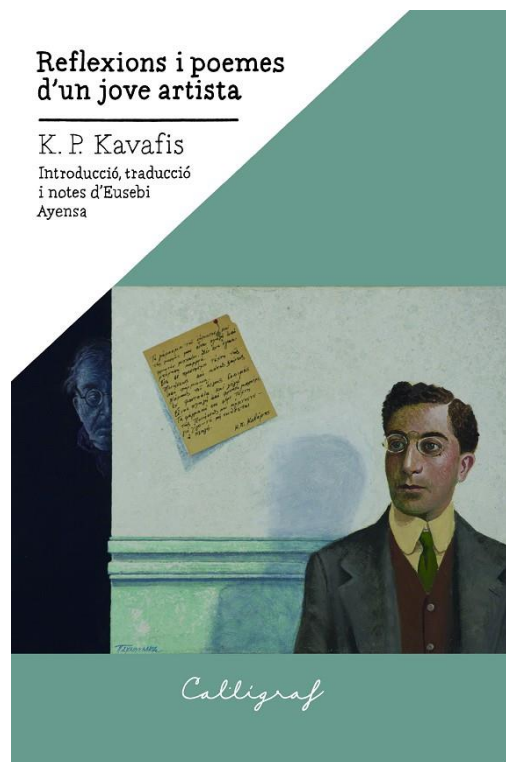
Kavafis: «Soc un poeta de la vellesa»

Joan-Andreu Martí Gebellí

Hel·lenista



K. P. KAVAFIS, *A la llum del dia*. Traducció i pròleg d'Eusebi Ayensa. Col·lecció Sensibilitas. Girona: Edicions del Reremús, 2020. 71 pàgs.



K. P. KAVAFIS, *Reflexions i poemes d'un jove artista*. Introducció, traducció i notes d'Eusebi Ayensa. Figueres: Edicions Cal·lígraf, 2020. 164 pàgs.

L'anomenat «Arxiu Kavafis», havent passat per diferents mans (els Sengópulos, els Savidis), fou adquirit a finals de 2012 per la Fundació Onassis per preservar-ne la integritat, allotjar-lo en territori grec i donar-lo a conèixer al món; el 2017 ja s'havia fotografiat gairebé tot aquest ingent material i, d'aleshores ençà, s'ha anat digitalitzant i penjant a la seva web (<https://cavafy.onassis.org/>) perquè estigui a disposició de tothom que el vulgui consultar: manuscrits de l'autor (poemes, prosa, correspondència...), documents personals i, fins i tot, el catàleg de la seva biblioteca privada: el de llibres conservats i el de perduts. Molts dels seus textos han estat ja transcrits i editats, i la majoria té una traducció anglesa; els altres, i els que encara s'hi puguin anar incorporant, ho faran aviat. Aquesta pàgina ofereix, a més, la possibilitat de baixar-se el tipus de lletra o font del propi Kavafis perquè hom pugui escriure, almenys cal·ligràficament, com ho feia l'alexandrí.

En aquesta mina s'hi poden pouar autèntiques joies; és el que ha fet Eusebi Ayensa, que ha triat, ordenat i traduït, per primer cop en català, fins i tot materials que encara no han estat publicats a la web, però als quals ha tingut accés en els seus freqüents viatges a Grècia i estades a l'Arxiu. La primera d'aquestes joies és una obra força desconeguda, fins i tot inesperada, per als lectors de Kavafis: una incursió en el gènere del conte fantàstic, molt popular al s. XIX. Al pròleg se'ns recorda que a la biblioteca particular de l'alexandrí hi havia exemplars d'E. A. Poe i que l'interès pels fenòmens sobrenaturals és força present al llarg de tota la seva obra; la present edició compta amb il·lustracions de Delphine Labedan i el facsímil del manuscrit de l'autor.

El segon volum que ens ocupa és un conjunt de proses i poemes: algunes de les primeres, com el títol indica, són reflexions sobre diverses qüestions ètiques, sobre el pas del temps, sobre la seva sexualitat, sobre el seu suposat pessimisme; d'altres, potser més interessants, són els anomenats «auto-escolis», tant els de tradició oral (recollits per Lekhonitis el 1942) com els del seu puny i lletra, on es planteja la validesa i la veritat de la seva obra poètica entre altres qüestions. Totes elles s'il·lustren amb els poemes que Kavafis comenta explícitament o d'altres que s'hi poden assimilar perquè formen mini-cicles en l'obra del poeta o agrupant-los per temes. Tals materials permeten veure el treball de poliment, quins eren els versos previs i després descartats, i quin era, si no el procés complet, sí almenys alguns dels passos del *making of* creatiu. Es manté la traducció ribiana d'una tretzena de poemes, potser amb aquella actitud reverencial que Eudald Solà i, en un primer moment, Joan Ferraté tingueren pel Mestre; Solà no sols en mimetitzava l'estil, sinó també les notes. En canvi, Ayensa desplega la seva erudició en un doble aparat de notes, a peu de plana en les proses, al final en els poemes.

Les reflexions morals de Kavafis sobre la sinceritat en l'art i en la vida troben un gran tema en la decrepitud. Per a Nietzsche, la veritat és una mentida col·lectiva, una metàfora tan gastada que hem oblidat que ho és, una convenció, un pacte entre dèbils per anar tirant. Kavafis, no gaire amic de superhomes ni de la llei del més fort, gira l'argument com un mitjó: la mentida és una veritat gastada, envellida; avui diríem que ha envellit malament. Però, paradoxalment, ens trobem un artista que sembla que prengui el posat d'home vell, assegut «en el fons d'un cafè», recordant amb nostàlgia «els anys en què tenia força, bellesa», «com si fos ahir», «i ara, cada ocasió perduda es mofa de la seva forassenyada prudència» (això ho escriu als 31 anys!). Doncs és precisament el transcurs del temps el que li permet dues coses: refinar, millorar els seus versos i, d'altra banda, omplir-los de veritat o, almenys, de versemblança perquè, ens diu, «la impressió immediata no m'empeny a escriure; cal primer que aquesta envelleixi, que es transformi tota sola amb el pas del temps».

Aprendre a parlar amb les plantes, de Marta Orriols, traduïda al grec

Katerina Malakaté

La versió original d'aquesta ressenya, que presentem a *Αέριδες – Torre dels Vents* en traducció al català del nostre col·laborador Pau Sabaté Marqués, es publicà el 25 de maig de 2021 en el blog de llibres, escriptura i lectura *Diavàzontas (Llegint)*:

<http://diavazontas.blogspot.com/2021/05/marta-orriols.html>



Marta Orriols
(Fotografia: Wikimedia Commons)



Marta Orriols, *Να μάθω να μιλώ με τα φυτά*.
Traducció de Konstandinos Paleologos. Atenes:
Kastaniotis, 2021.

«Quan la mort deixa d'afectar els altres, cal que miris de trobar-li lloc a l'altra banda de l'escull, perquè, si no ho fas, ocuparà tot l'espai amb absoluta llibertat.

La mort no té res de místic. La mort és una cosa natural, lògica, real».

Vaig començar a llegir aquest llibre de la catalana Marta Orriols sense saber-ne res. D'acord, hi tenia alguna cosa a veure, encara que em faci una mica de vergonya confessar-ho, l'origen de l'escriptora, la contracoberta, la fabulosa coberta; tot el que no m'havia d'influir, vaja. I al final vaig acabar-me el llibre el mateix dia, perquè parlava d'una cosa que rarament he trobat en cap altre: el bloqueig del dol.

La Paula és una neonatòloga de quaranta anys. Viu molt per la seva feina i no ha volgut mai tenir fills, només salvar els nadons dels altres. El seu company des de fa molts anys, en Mauro, es mor d'un accident de trànsit, però el dia abans li ha fet saber que ja no l'estima i que té una relació amb una altra dona. Així doncs, la Paula es troba amb un dol insofrible: ha d'assumir un final en la seva vida personal, que sens dubte es produiria si en Mauro fos viu, però també la mort d'un home que no ha deixat d'estimar. No explica la separació a ningú, només la mort, i es fica dins del seu cap.

Amb ella, també s'hi fica el lector. Aquest és l'element més atractiu del llibre, que l'escriptora entra al cor del dol i descriu l'estadi en què no pots doldre't, no pots acceptar la pèrdua, no pots viure. Tot es mou al ritme de la mort, però tu no t'hi pots moure de cap manera, només t'apartes de les bones intencions dels altres (que et semblen insuportables) i vols cridar, no plorar. Al final, ni això, no fas. Fiques en capses les coses del mort i les abandones fora de casa, t'oblides de regar les seves plantes, te'n vols desfer. El dol té altres estadis, més «humans», més comprensibles. Aquesta part incomprendible, però, fins que t'abandones a l'espant, fa mal més endins, perquè qui passa el dol se sent gairebé «no humà», com si tothom n'esperés alguna cosa però ell no pogués fer ni la cosa més simple, doldre's.

Aquests últims anys jo també he passat per un dol insofrible, inconcebible. I això, que és inefable, Orriols ha aconseguit transmetre-ho. És difícil d'entendre, si no ho has viscut. La literatura, l'art en general, té aquesta peculiaritat, que et descobreix detalls de tu mateix que probablement ni els sabies. Des d'aquest punt de vista, el llibre d'Orriols és molt reeixit. La manera com està escrit, per això, també lligava amb mi, i m'ha atrapat. Al final potser no anava tan mal encaminada quan el vaig triar només perquè és català, pot ser que aquesta literatura m'escaigui.



Katerina Malakaté (Atenes, 1978) va estudiar Farmàcia. El 2013 va publicar la novel·la breu *Κανείς δεν θέλει να πεθάνει* (*Ningú no vol morir*). El 2016, la seva novel·la *Το σχέδιο* (*El projecte*) va ser candidata al premi d'escriptors novells de la revista *Κλεψύδρα* (*Clepsidra*). Relats seus han estat inclosos en reculls col·lectius i en moltes revistes literàries impreses o electròniques. Manté la pàgina web <http://diavazontas.blogspot.com/> i és copropietària de la llibreria Booktalks, de Paleó Fàlro.

(Fotografia: <http://diavazontas.blogspot.com/>)



III. FETS I GENT

Γ'. ΓΕΓΟΝΟΤΑ ΚΑΙ ΠΡΟΣΩΠΑ

Els Kontos, la nissaga grega de Cadaqués

Constantí Kontos

Permeteu que em presenti. Soc Constantí Kontos o, més ben dit, Κώστας Α. Κόντος, descendent directe d'una família de bussos que van abandonar l'illa de Simi a principis del segle XX.

Com milers de compatriotes seus, els Kontos van fer un llarg viatge que els va portar a deixar la seva terra natal. Hi ha gairebé tants grecs a Grècia com fora de Grècia, i la guerra, la misèria i la manca d'oportunitats, encara ara, fan que la gent es llenci a la recerca de nous horitzons.

De totes maneres, és un fet molt puntual el que provocà l'èxode dels Kontos de la seva Simi natal, a finals del segle XIX i principis del XX, que és quan es produeix la gran diàspora dels simiotes. ¿Quin va ser el principal motiu?: la falta d'esponges deguda a un virus, que les anihilà. La principal indústria de l'illa era la pesca d'esponges, per bé que també hi havia drassanes i talladors de fusta, i eren famosos els pintors d'icones; però tot girava al voltant de la preuada esponja.

La gran majoria dels simiotes va emigrar. L'illa havia arribat a tenir 22.500 habitants, per bé que ara amb prou feines arriba a 3.000. Un dels principals destins fou Tarpon Springs, una petita ciutat de Florida on havia començat la febre de l'esponja. Per cert, hi vaig anar fa dos anys i vaig comprovar com era d'habitual sentir parlar grec als seus carrers pels més de 23.000 grecs que —segons em van assegurar— viuen a la regió. Molts anaren a Austràlia i a Amèrica del Sud, i, dels que es quedaren a la Mediterrània, la majoria anà a Marsella.

Sembla que la nostra família no va marxar de Simi tota alhora i que tampoc no van fer un viatge directe des de Grècia fins a Catalunya. Va recórrer gairebé tota la Mediterrània a la recerca d'esponges: tot l'Egeu, el nord de l'Àfrica, Itàlia i, sobretot, Marsella, on molts simiotes es van acabar instal·lant.

Iorgos Kontos, el meu besavi —o, com sempre li hem dit a casa, el *papús*—, era propietari d'una de les moltes empreses de bussos que hi havia a Simi. Originàriament bussos de pit, en una època en què tot just estàvem a les beceroles de l'escafandre. L'equipament que van fer servir aquí el compraren a França, tota una potència tecnològica de l'època. En Iorgos no va marxar sol, anava amb la seva dona, Maria Kontu —Barba era el seu cognom de soltera—, els seus fills Kostas, Anna, Irini i Xanthi; el petit de la família, l'Alejandro, naixeria més tard, ja a Barcelona. També els acompanyava una petita colla de treballadors, bussos tots ells, amb les seves famílies, ja que aquests sempre havien de ser grecs.

Les primeres notícies que tingué Iorgos Kontos de les nostres costes foren a través del seu compatriota Konstandinos Papaikonomu, que li va parlar de les costes de Mallorca com d'un lloc immillorable per a la pesca de l'esponja. Quan en Iorgos es traslladà a aquesta illa, va constatar la inviabilitat del negoci, ja que allà l'esponja era l'anomenada 'orella d'elefant', que no és de molta qualitat. A Eivissa varen trobar l'anomenada 'veneciana' però no n'hi havia prou quantitat per a una bona explotació comercial. Havien de cercar noves oportunitats i la que se'ls oferí era la pesca del corall vermell.

Som ja a principis del segle XX; tenim els Kontos i els seus bussos grecs instal·lats a Barcelona. S'han associat amb diversos nobles espanyols, sobretot amb el segon marquès de Comillas, que llavors feia negocis per a la marina de guerra espanyola. Sabem que els grecs van fer una primera prova —amb un èxit total— a Cartagena, fet que els portà a la creació de la «Compañía de Extracción de Coral y Esponjas». A més de la pesca, els va sortir feina de bussos al port de Barcelona i també al de Tarragona. Hi havia, doncs, força treball i l'empresa ja tenia una dimensió important. L'any 1907 neix el darrer fill de la família, l'Alejandro, i ja no hi haurà més desplaçaments a Grècia. És aquí a Barcelona on el fill gran, en Kostas, es fa càrrec de les feines de l'empresa, deixant l'administració del negoci familiar al seu pare, en Iorgos, que acabaria invàlid a causa d'un accident de descompressió que havia patit anys enrere.

Finalment, els Kontos, instal·lats a Barcelona, fan totes les feines que hom pot fer sota l'aigua: treballs de port, pesca de corall i esponges, recuperació de ferro, carbó i metalls de naufragis, descobriment de derelictes, etc. En les seves campanyes de pesca per tota la costa espanyola ben segur que ja tenien notícies del Cap de Creus. El seu compatriota Kostas Papaikonomu havia tingut força èxit amb la pesca del corall a la costa del Montgrí. Però no és fins a l'any 1917 que tenim la certesa de l'arribada d'un Kontos a Cadaqués.

El *Llanishen* era un vaixell de vapor amb matrícula de Glasgow que desplaçava unes vuit mil tones. Va ser torpedinat per un submarí alemany al Golf de Lleó i abandonat per la tripulació davant de l'imminent naufragi. Tanmateix, no va naufragar i, com un vaixell fantasma, després de diverses i capricioses circumstàncies, va quedar embarrancat a la punta de S'Oliguera, a Cadaqués. El vaixell només tenia la via d'aigua feta pel torpede alemany, però surava i és aleshores quan la Casa Tayà, de Barcelona, el compra —suposem que a molt bon preu— al seu armador. Tanmateix, es va desfermar un temporal de llevant que, ara sí, envià el vaixell al fons del mar. Aquest fet, però, no desanimà els Tayà, que estaven fermament convençuts de la possibilitat de poder reflotar la seva compra. Per a aquesta feina van cercar els millors bussos del port de Barcelona —i també els que estaven més a prop—, els Kontos.

Kostas Kontos arriba a Cadaqués i fa una inspecció del naufragi. Segons Josep Pla, bon amic seu, aquest li va dir al vell Tayà: «El vaixell podrà ésser tret a trossos, a miques i bocins, però no podrà ésser posat a flor d'aigua en la seva totalitat». «Vós, Kontos, sou massa jove, no teniu experiència —li respongué, amb una rialla burleta, aquell bon senyor—, i el vostre judici és massa precipitat». Kontos li dedicà com a resposta un molt

bon dia amb aquell punt de cortesia cerimoniosa apresada dels turcs de la Mediterrània oriental.

La Casa Tayà va contractar la competència, els bussos italians, i aquests van començar la campanya per refloatar el *Llanishen*. La idea era tapar amb ciment les vies d'aigua del casc, cobrir amb una forta lona tota la coberta del vaixell a sota el mar i, amb unes enormes bombes, omplir d'aire aquesta tela que, a mode de globus, elevaria el vaixell fins a la superfície. Arribat el gran dia, les bombes van començar a insuflar aire sota la lona, però res, cap moviment. Les enormes quantitats de ciment amb què s'havien tapat els forats del casc, havien lligat les planxes de ferro amb les roques del fons marí de manera permanent. El *Llanishen* va ser dinamitat i tret a miques i bocins, tal i com havia dit en Kostas. Ell mateix començà la primera campanya la primavera següent.

L'any 1922 serà el darrer any de l'estada de la família a Barcelona. El fill gran, en Kostas, es casa amb la cadaquesenca Maria Batllori i es queda a viure al poble. La germana més gran, la Irini, es casa amb el diplomàtic grec Aléxandros Politis, que és destinat a Rio de Janeiro, on tindran set fills. Les altres dues germanes es traslladen a Portvendres: Xanthi es casa amb el bus Kostas Eftimiópulos, i Anna amb el també bus Iorgos Andoniadis. Ambdós bussos, que treballaven per a l'empresa a Barcelona, s'instal·len pel seu compte al sud de França. Els pares, en Iorgos i la Maria, juntament amb el fill més jove, l'Alejandro, també s'estaran uns anys a Portvendres. Més tard aniran a viure a Cadaqués, on l'Alejandro es casarà amb la cadaquesenca Pilar Faixó.

Els anys que van del 1922 al 1936 són els de màxim rendiment de l'empresa. A Portvendres treballaran els gendres d'en Iorgos, i a Cadaqués, en Kostas. En els dos llocs tenen els seus bussos grecs, molts d'ells amb família, i les seves tripulacions. Administrativament, però, és en Iorgos qui governa tot el negoci, i el tràfec de grecs entre les dues poblacions és constant.

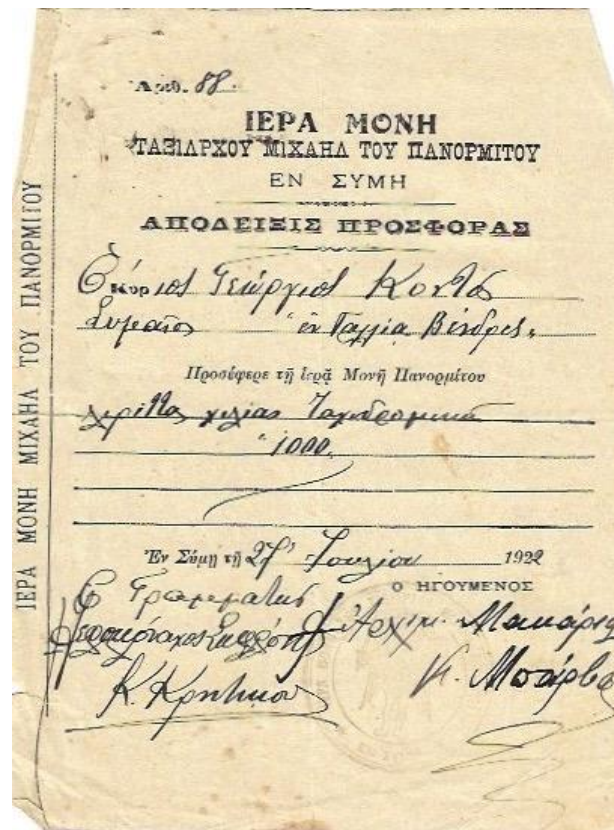
A Cadaqués, en Kostas és el primer bus i cap de la colla amb un *kaiki* que havien portat des de Grècia i que havien rebatejat amb el nom d'*Antoñita*. Una barca amb tres equipaments complets de bus i tot el material necessari per a la feina. Entre abril i octubre es concentra el gruix de la feina. Així, s'aprofita el bon temps per a la campanya de la pesca del corall, encara que també es fan campanyes a Mallorca i València per a la pesca de l'esponja.



Immersió d'un bus des de l'embarcació dels Kontos.

Fotografia: Arxiu Constantí Kontos

Quan l'any 1934 el *papús* i la *iaià* es traslladen a Cadaqués, compren una casa, que voldrien que fos a primera línia de mar per poder veure com arriba la barca, però no la troben. Finalment en troben una al centre del poble, al carrer Unió, núm. 11. El patriarca, ja força impossibilitat, té un despatx on rep les visites. Aquesta habitació és com un santuari, plena d'icones i llànties d'oli per donar-los llum. En Iorgos és molt devot —ortodox, naturalment—, i segueix en contacte amb els parents de Simi. Envia importants donatius al monestir de Panormitis, no només diners, també oli de Cadaqués per a les llànties de les icones, sobretot les d'Àgios Mikhaïl, patró de l'illa. L'any 1935 mor Maria Kontu i l'any següent Iorgos Kontos, consumit de pena per la pèrdua de la seva muller. Som al 1936, any en què canviarà tot, amb la guerra civil espanyola.



Rebut d'un donatiu de Iorgos Kontos
al monestir de l'Arcàngel Miquel de Panormitis.

Imatge: Arxiu Constantí Kontos

Arribat a aquest punt, voldria explicar com feien la seva feina aquests pioners del treball sota el mar. Antigament de ben segur que en Iorgos i la resta de bussos pescaven l'esponja a pit. El sistema era simple: el bus s'abraçava a un marbre llis lligat amb una corda, es llançava al mar en el lloc escollit i el pes del marbre l'enfonsava fins al fons marí, agafava totes les esponges que podia i pujava a la superfície deixant el marbre a baix, que recuperaven amb la corda a la qual estava lligat.

L'arribada de l'escafandre va revolucionar la feina, ja que permetia baixar a més profunditat i estar-hi molta més estona. El vestit de bus era de tela impermeable d'una sola peça, fet de capes de lona combinades amb capes de cautxú. La part de les mànigues, a l'alçada dels canells, era exclusivament de cautxú per aconseguir que el vestit fos totalment estanc; les mans quedaven al descobert. A sota hi portaven roba de llana per protegir-se del fred i la humitat.

A l'alçada del pit, el vestit portava fixada una mena de pitet o un plastró amb un collar circular de metall on s'acoblava el típic casc de bus. El casc de forma ovoide era de coure o de bronze, amb vidres a l'alçada dels ulls, als laterals i a la part superior. Damunt del casc hi havia l'entrada de la mànega per on el bus rebia l'aire i la vàlvula de sortida que aquest obria i tancava a voluntat.

Anaven molt llastrats, fins a seixanta quilos. Per davant i per darrera del plastró portaven els *escapularis*, peces de plom de fins a vint quilos i les típiques sabates de bus amb les soles de plom.

A bord hi havia la màquina que subministrava l'aire al bus. Era una bomba pneumàtica moguda manualment per un volant. Aspirava l'aire i el transmetia amb força a través de la mànega fins arribar al casc del bus. Havien de fer rodar el volant sense parar i, com més profunditat guanyava el bus, més pesat era fer girar la maneta.

També era molt important la figura del guia, la persona encarregada del cap que portava el bus amarrat a la cintura; era la comunicació entre la barca i el bus; si aquest feia una estrebada, volia dir 'vull més aire', un toc i repicó, 'vull pujar', dos tocs, 'alentiment de la pressió', etc. Aquest cap tenia un nus a cada braça i així sabien la profunditat a la qual es trobava el bus. En Kostas va contractar un vailet de tretze anys per fer la feina de guia, l'Àngel Borrell, mort fa pocs anys. Li va explicar la feina i li va fer entendre que el més important era comptar en veu alta els nusos que anaven baixant, ja que tots havien de saber la profunditat a la qual estava el bus. Però això no era tot: calia comptar en grec, que era la llengua que es parlava a bord. L'Àngel, doncs, va aprendre a comptar fins a quaranta en grec i, fins al final dels seus dies, va recordar també —de tant sentir parlar la tripulació— moltes paraules d'aquest idioma.

Sempre hem parlat dels bussos com a corallers, però feien moltes més feines: pescaven esponges, quan trobaven àmfores o restes arqueològiques també les agafaven, recuperaven ferro i metalls de vaixells enfonsats, en molts casos feien servir dinamita, i realitzaven les feines més variades del port: instal·laven blocs de formigó als espigons, netejaven els cascs dels vaixells, etc.

El més normal era treballar una mitja hora a una profunditat de tretze o catorze brases, uns vint-i-dos metres. Com més s'enfonsa el bus, menys temps hi pot estar i més lentament ha de pujar. Podien arribar a trenta brases de profunditat i els accidents de descompressió eren freqüents (d'aquests en deien 'l'ha agafat la màquina').

Com he dit, el bus portava molt de llast, fins a seixanta quilos, per poder baixar ràpidament al fons. Un cop a baix, podia caminar, cosa que feia de puntetes, amb grans salts de fins a tres o quatre metres o també nedant; regulant la sortida d'aire del casc s'aconseguia més o menys flotabilitat. La tècnica de treball la marcava la feina que havien que fer: s'arrossegaven per terra per pescar esponges, entraven a les coves i amb una piqueta treien el corall, etc.



Treballant en l'extracció de corall, a Cadaqués.

Fotografia: Arxiu Constantí Kontos

Som a la guerra civil i els grecs tenen por. Van arribar a ser metrallats i a mar obert no tens on refugiar-te. Els bussos van haver de marxar, i ho van fer amb una profunda recança i entre plors. A Cadaqués només quedarà en Kostas i el seu germà Alejandro, que muntarà un taller mecànic i, uns anys més tard, el conegut Bar Boia. Tampoc marxarà en Dimitris Psaràs, que tothom coneixia com en «Mitso». No tenia família i va tenir un final tràgic: va ser metrallat per un avió italià quan pescava calamars.

Els meus avis van tenir cinc fills: Jorge, Demetri, Andrea, Irene i Alejandro, i durant els anys durs de la guerra només van poder fer treballs menors: posar morts (boies), desenredar xarxes de pescadors, etc.

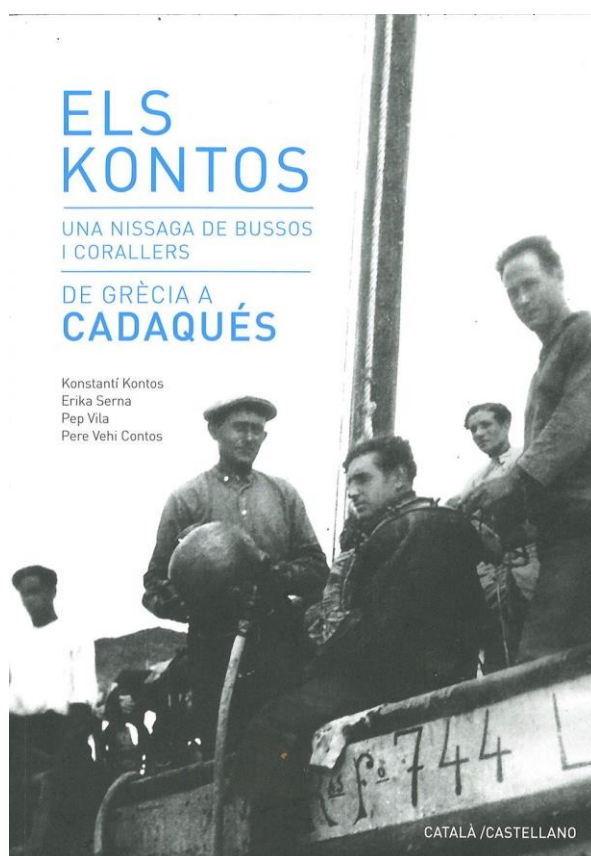
Passada la guerra, el volum de negoci de l'empresa no és ja el d'abans. En Kostas, malgrat tenir gairebé seixanta anys, encara baixa sota l'aigua, per bé que el bus principal és el seu fill gran, en Jorge, que sempre deia que era el primer bus català de la història, i també tenen algun bus grec, italià o francès; els acompanya, a més, el fill petit, l'Alejandro, que era el meu pare. En aquests anys s'han associat amb la família Rossini, italians instal·lats a Barcelona, que són els únics que aquí treballen el corall al seu taller. L'any 1955 es dissol

definitivament l'empresa, i en Jorge Kontos, 'l'últim bus', segueix treballant al port de Roses, alternant l'escafandre clàssic amb el nou escafandre autònom, fins a l'any 1970.

Hem d'esperar als anys 80 per al retrobament familiar dels Kontos d'aquí amb els de Simi, on he estat més de mitja dotzena de vegades (i ells han vingut una vegada aquí). Fa gràcia que molts portem el mateix nom i cognom i que tant aquí com allà estem orgullosos de la nostra història.

Per acabar, vull recordar el meu pare, que, malgrat no haver fet de bus, els va acompanyar en tantes aventures i em va explicar tantes coses que, gràcies a ell, he pogut escriure el llibre *Els Kontos: de Grècia a Cadaqués*. Ell —un autèntic artista— va treballar en una feina també apassionant: feia maquetes de vaixells.

I els darrers Kontos —jo i els meus fills, en Iorgos i l'Alexandra (com s'havien de dir, si no)— vivim amb la meua dona a Cadaqués, que és el més semblant a viure a Grècia. Després de moltes feines, fa uns deu anys vaig obrir un restaurant al mateix local on s'havia emmagatzemat i tractat el corall que pescava la família. Buscava un nom per al negoci i només se'm va ocórrer ajuntar els meus dos cors, el cadaquesenc i el grec. ¿Quin nom millor, doncs, que «Es Grec» per al meu restaurant?



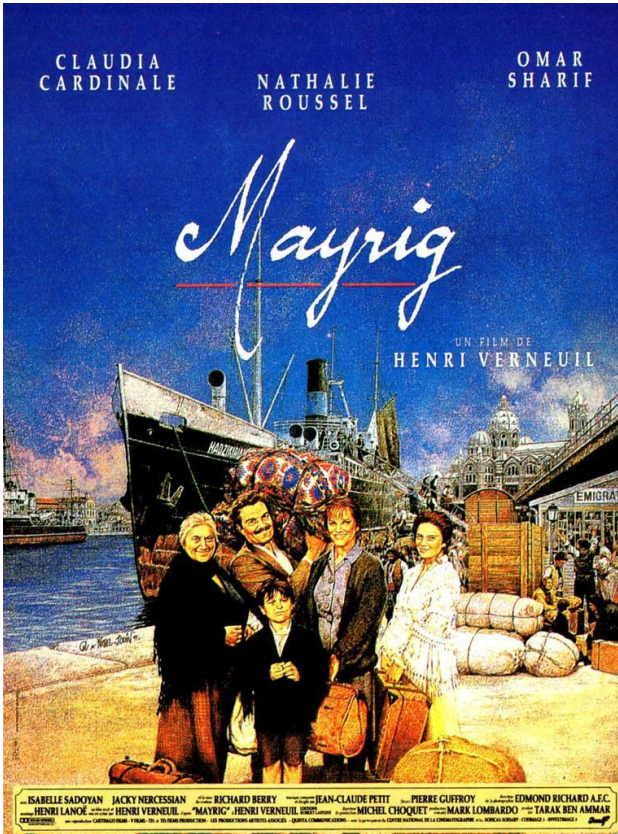
Portada del llibre editat per Farell Editors,
Sant Vicenç de Castellet, 2020, 228 pàgs.

Un grapat de terra porpra entre les parets seques de Cadaqués

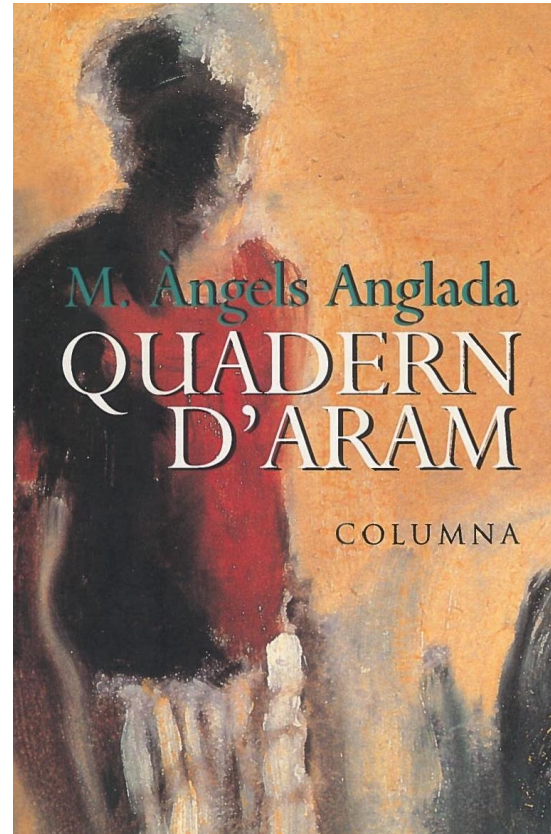
Eusebi Ayensa

L'autor de l'article precedent, Constantí Kontos, va tenir la sort de ser alumne de l'escriptora Maria Àngels Anglada (Vic 1930 - Figueres 1999) al Centre Escolar Empordà (antic Centre Escolar Sant Josep), de Roses, durant el curs 1979-1980. El jove Constantí li parlà de la seva família de coralers grecs, tema que no deixà en absolut indiferent Anglada, que ja aleshores s'havia interessat pels grans genocidis del segle XX, el jueu però també l'armeni, als quals, anys després, dedicaria dues de les seves novel·les més famoses: *El violí d'Auschwitz* (1994) i *Quadern d'Aram* (1997). Tal com explica ella mateixa a les primeres pàgines de la segona d'aquestes novel·les, Constantí li mostrà diversos documents relacionats amb la seva família simiota, dels quals l'escriptora vigatana va guardar còpia.

En el mosaic que acabaria donant aquesta magnífica novel·la mancaven encara, però, diverses tesselles, que s'hi van anar afegint amb els anys, i una de les més importants va ser el viatge que Anglada va emprendre amb la seva filla Mariona, el seu gendre Josep i el seu net Adrià a l'illa de Rodes l'any 1996. Des d'allí, en dies clars, es pot albirar la petita illa de Simi, d'on són originaris els Kontos. Aquest fet, unit a un interès creixent per la poesia armènia i pel terrible genocidi que va patir aquest poble a principis del segle XX — un genocidi que Turquia no ha volgut reconèixer encara i en el qual sembla que es va inspirar Hitler—, donaren com a fruit *Quadern d'Aram*. Anglada ja havia publicat a la revista *Canigó*, l'any 1971, un breu article dedicat al poeta armeni Ran Nazariantz, titulat «Temps de silenci», i fins i tot tenia intenció d'escriure un conte —que s'havia de titular «És massa tard, Ran» i que va deixar a mitges— sobre aquesta veu silenciada que des de l'exili cantà la tragèdia del seu poble. A més, a l'època en què va emprendre el viatge a Rodes, estava llegint un llibre realment esborronador d'Arnold Joseph Toynbee sobre les atrocitats comeses pels turcs contra el poble armeni en el primer gran genocidi de la passada centúria, titulat precisament *Las atrocidades en Armenia*. I la darrera tessella va ser la pel·lícula *Mayrig* (*Mare*, en armeni), del cineasta francès —d'origen armeni— Henri Verneuil, protagonitzada per Claudia Cardinale i Omar Sharif, que narra les aventures i desventures d'una família armènia que aconsegueix escapar de la mort i establir-se a Marsella, com tants compatriotes seus i com la mateixa Marik —la coincidència d'ambdós noms és simptomàtica— i el seu fill Aram. Aquesta pel·lícula, estrenada l'any 1991, i l'admiració creixent que sent per la poesia de Varujan porten Anglada a abandonar la seva idea inicial d'escriure una novel·la juvenil i adreçar-la finalment al públic adult, amb un contrast molt ben aconseguit entre la veu innocent d'Aram i la de la seva mare, que, com en el film de Verneuil, és la dipositària de la memòria col·lectiva del poble armeni, de les tradicions transmeses oralment de generació en generació i de la poesia.



Cartell de la pel·lícula *Mayrig*, de Henri Verneuil



Portada del llibre editat per Columna, Barcelona, 1997, 136 pàgs.

Tot plegat, doncs, va fer que Anglada agermanés ambdós pobles (l'armeni i el grec), víctimes tots dos del criminal expansionisme militar turc, en la figura del protagonista de la novel·la, Aram. En efecte, el fill del poeta nacional d'Armènia va aconseguir escapar miraculosament de la mort juntament amb la seva mare pel fet d'haver marxat de Trebisonda, a la riba sud de la Mar Negra, on vivien, amb la intenció de peregrinar al monestir armeni de Narek (prop de la ciutat de Van, a l'extrem est de l'actual Turquia), en agraïment per la seva miraculosa recuperació d'una malaltia que mesos abans havia fet témer per la seva vida. Tota la seva família va morir a mans dels turcs: l'àvia i les dues germanes petites, ofegades al mar, i el pare, Vahé (*alter ego* del poeta nacional d'Armènia, Daniel Varujan), acotellat fins a la mort. Aram, com tants altres armenis, es va establir a Marsella, on la seva feina de bus el va posar en contacte amb els Kontos de Cadaqués. Tant és així que, en la ficció de la novel·la, Aram es va acabar casant amb Alèxia, la germana de Iorgos, el seu millor amic, que va conèixer a Simi mateix en un viatge que hi va fer per assistir suposadament al bateig del nebot d'ambdós. La novel·la deixa oberta la possibilitat que Aram i Alèxia s'acabessin establint a Cadaqués, un poble «que sembla ben bé una illa», diu Anglada, al qual «gairebé només s'hi arriba bé per mar», com a l'illa originària dels Kontos.

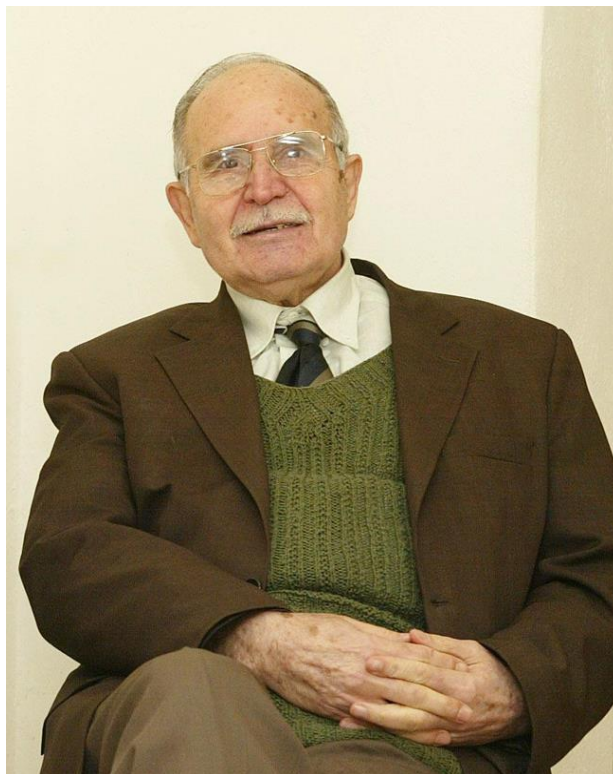
En el procés de documentació previ a la redacció d'aquesta obra, Anglada es va interessar pel poble armeni i la seva turmentada història, així com pel personatge de Daniel Varujan,

damunt del qual va bastir el de Vahé, el pare del seu protagonista, la mort del qual no es desvetlla fins a les darreres pàgines de la novel·la. Una figura important en aquest procés d'immersió en la cultura i la història d'Armènia va ser la llatinista argentina (d'origen armeni) Maria Ohannesian, amb la qual Anglada acabaria traduint al català l'obra poètica de Varujan, forçosament breu, ja que el poeta nacional d'Armènia va morir assassinat amb tan sols 31 anys, quan tot just començava a ser conegut internacionalment. Un dels seus poemes més coneguts és el que porta per títol «Terra porpra», inclòs en el seu primer recull, *El cor de la nació* (1909), que comença amb aquests versos:

Tinc aquí, damunt la meua taula,
un xic de terra d'Armènia,
dels camps de la pàtria.
L'amic que me l'ha regalada es pensava
que m'oferia el seu cor —sense adonar-se
que alhora em donava el dels seus avis.
La miro —de vegades passo hores en silenci i entristit,
fitant-hi els ulls
com si el meu esguard hagués arrelat
en aquesta terra fèrtil.
I penso: potser aquesta vermellor
no és cap do d'una llei sàvia de la natura,
sinó que, xopant-se de totes les ferides,
s'ha amarat alhora de vida i de dol.
I, com a matèria indefensa,
ha esdevingut terra porpra, car és d'Armènia.

Gràcies al geni narratiu d'Anglada, doncs, un grapat d'aquella terra porpra va quedar unit per sempre més a les parets de pedra seca d'aquest poblet empordanès, que tant ens recorda Grècia.

Dinos Khristianópulos (1931 - 2020)



Fotografia: Wikimedia Commons

Dinos Khristianópulos (sobrenom literari de Konstandinos Dimitriadis) va néixer a Tessalònica el 20 de març de 1931, fill d'una família de refugiats de Tràcia Oriental que cercaven, juntament amb altres grecs d'Àsia Menor i jueus, un espai hospitalari on arrelar novament. Aquest arrelament és evident en Khristianópulos, atès que no va marxar mai de la seva ciutat, sinó que va esdevenir fins i tot la seva principal figura literària.

Va estudiar Filologia Clàssica a la Universitat Aristòtil de Tessalònica i, des de 1958 fins a 1965, va treballar com a arxivador a la Biblioteca Municipal, feina que va compaginar amb la d'editor de la revista *Διαγώνιος* (*Diagónios*, «*Diagonal*»), que havia fundat ell mateix, el 1958, amb la col·laboració artística de Károlos Tsízek, i que es va publicar fins al 1983, amb algunes interrupcions. Gràcies a aquesta revista, de fet, es van donar a conèixer més de cent joves poetes i escriptors, entre els quals cal destacar, potser, Periklís Sfiridis, i això va fer que de la revista sorgís una editorial del mateix nom, així com un grup literari conegut com a «cercle dels poetes de *Diagónios*».

Khristianópulos es va estrenar com a poeta el 1950 amb la publicació d'*Εποχή των ισχίων αγελάδων* (*Època de les vaques magres*), un llibre de poemes en què la crítica ha trobat les influències del Kavafis «històric» i de T. S. Eliot. S'hi dona veu a personatges com Maria Magdalena, Maria d'Egipte, Antígona, Santa Agnès o Sant Sebastià. Posteriorment, però, el mateix Khristianópulos va dir que aquests poemes primerencs no expressaven la seva veu poètica veritable i que hi havia una certa artificiositat en tots ells. El cert és que la temàtica que travessa la poètica posterior de Khristianópulos és l'efímer d'un amor homosexual que ell havia viscut des de les contradiccions, l'angoixa i l'agonia a què es va veure abocat per la rigorosa educació cristiana rebuda durant els anys de catequesi. En això es distancia de l'hedonisme de les poesies eròtiques de Kavafis: l'aflicció de Khristianópulos no és pel

pas del temps i la pèrdua de la joventut i els amors que l'acompanyen, sinó per una sexualitat a voltes reprimida, a voltes sotmesa a un element dominant (un home, gairebé sempre, representat amb uns atributs heteronormatius que estimulen la imaginació i la poesia de Khristianópulos). La llengua és, en tant que vehicle d'expressió d'una ànima que es mostra nua, senzilla, molt popular, assolint a vegades una irreverència que sorprèn el lector. Algunes de les obres que pertanyen a aquesta poètica són *Ξένα γόνατα* (*Genolls aliens*), 1954, *Ανυπεράσπιστος καημός* (*Anhel indefensable*), 1960, *Το κορμί και το σαράκι* (*El cos i el corc*), 1964, *Προάστια* (*Suburbis*), 1969, *Μικρά ποιήματα* (*Poemes breus*), 1975, i *Νεκρή πιάτσα* (*Plaça morta*), 1986. El 2004 l'editorial Ianós de Tessalònica va publicar tres reculls poètics: *Ποιήματα* (*Poemes*), *Πεζά ποιήματα* (*Poemes en prosa*) i els *Poemes breus* que havia publicat l'editorial *Diagónios* el 1975.

El caràcter «desvergonyat» de Khristianópulos no era una mera ficció literària, sinó que el va portar fins a les darreres conseqüències. Durant la Dictadura dels Coronels (1967-1974) gairebé va ser empresonat quatre cops per un dels seus contes, *Ο χιλιαστής* (*El mil·lenarista*), en què un jove de l'exèrcit es nega a empomar les armes. No només això, el 1979 va escriure *Εναντίον* (*En contra*), un manifest on exposa sense embuts el que per a ell suposen els premis, les distincions i les condecoracions: la degradació de la dignitat de la persona. De fet, més recentment, el 2011, va llegir aquest mateix text en negar-se a recollir el Gran Premi Nacional de Literatura.

Si a Khristianópulos li escau cap etiqueta, la qual cosa ell avorria en gran manera, és potser la de *rembetis*, atesa la seva relació amb aquest gènere musical (en va publicar estudis i li va dedicar algunes proses): un home culte i de carrer, reconegut i marginat, humil i desvergonyat, creient i blasfem.

Després de molts anys de malalties, Dinos Khristianópulos va morir l'11 d'agost de 2020, a 89 anys, a la mateixa ciutat que el va veure néixer i que mai no va abandonar.

LUCAS GONZALVO VALLS

Vassilis Alexakis (1943-2021)



Fotografia: Yves Rousselet – Wikimedia Commons (2010)

Vassilis Alexakis va néixer a Atenes el 25 de desembre de 1943; als disset anys va marxar a estudiar a França, amb una minvada beca que completava treballant en un restaurant. Entre 1961 i 1964 va cursar periodisme a la Universitat de Lilla; acabats els estudis, va tornar a Grècia per fer el servei militar, però el 1968, arran del cop d'estat militar anomenat «dels coronels», es va exiliar a París i s'hi va establir definitivament. Va escriure les seves primeres novel·les en francès, i no fou fins a 1980 que va escriure en grec per primera vegada: la novel·la *Talgo* (*Τάλγκο*), parcialment ambientada a Barcelona. Des d'aleshores, ell mateix escrivia les seves obres en grec i en francès.

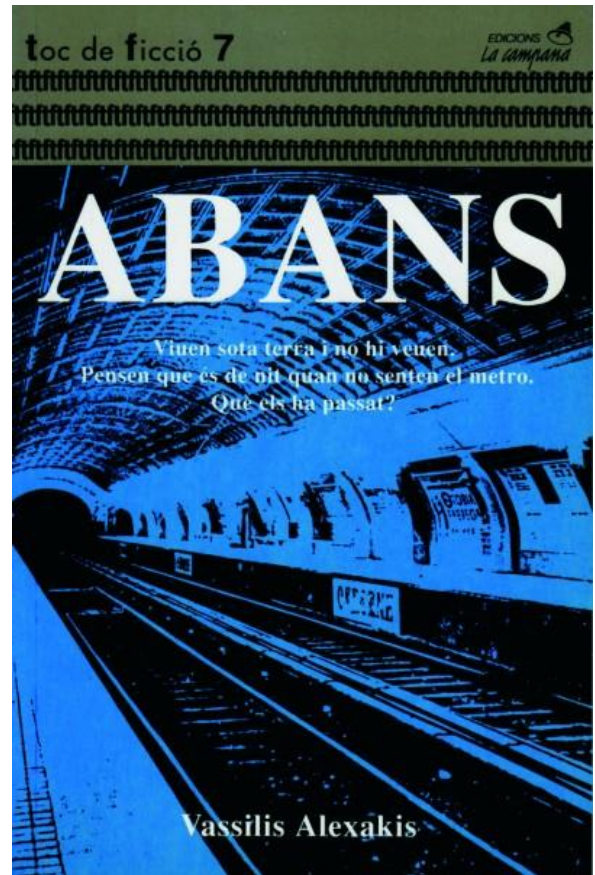
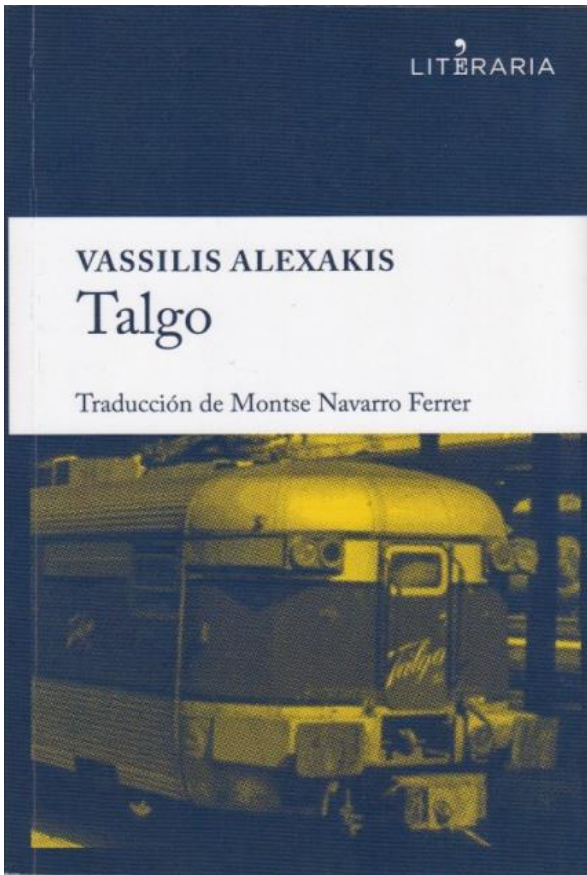
Alexakis va morir l'onze de gener de 2021, a Atenes.

Les obres d'Alexakis són alhora històriques i autobiogràfiques, i en general hi plana la fantasia i la intriga, sense que hi faltin unes gotes d'humor negre.

Algunes de les seves novel·les van obtenir premis importants: *Abans* (*Avant*, 1992), el Premi Albert Camus; *La llengua materna* (*Η μητρική γλώσσα*, 1995) el Premi Medici, i *Després de J.-C.* (*Ap. J.-C.*, 2007), el Gran Premi de l'Acadèmia Francesa.

En català han estat traduïdes les novel·les *Abans* (Barcelona: La Campana, 1994, per Helena Cots) i *Talgo* (Barcelona: Alrevés, 2013, per Montse Navarro Ferrer).

JAUME ALMIRALL



Katerina Zarókosta (1950-2021)



Fotografia: inewsgr.com

Katerina Zarókosta nasqué a Atenes el 1950; cursà Filologia francesa a la Universitat d'Atenes i Psicologia social a l'École Pratique de Paris. De 1979 a 1993 participà en programes radiofònics de contingut cultural a la Ràdio Nacional grega, inicialment en col·laboració amb el compositor Manos Khatzidakis. També treballà a la Televisió Nacional, com a guionista de diferents programes i com a moderadora en debats sobre problemes de joves i d'adults. Membre del consell de redacció de la revista literària *Corrents* (*Πεύματα*), col·laborà així mateix en altres revistes i diaris.

Zarókosta publicà, al llarg de la seva vida, una variada obra en prosa: els reculls de relats *Lecandó* (*Το Λεκαντώ*, 1986), *Mare i filla* (*Μητέρα και κόρη*, 2005), *A la llum del migdia* (*Στο φως του μεσημεριού*, 2005), *De l'amor i de la sort* (*Του έρωτα και της τύχης*, 2009) i, el més autobiogràfic, *Històries d'una bogeria familiar* (*Ιστορίες οικογενειακής τρέλας*, 2020). També fou autora de les novel·les *Un trosset de cel* (*Ένα κομματάκι ουρανός*, 2000), *Les germanes Razi* (*Οι αδελφές Ραζή*, 2016), i de les novel·les breus *Tómek* (*Τόμεκ*, 1992), *La carícia pura* (*Το καθαρό χάδι*, 1996).

Katerina Zarókosta morí el propassat gener, a Atenes, a l'edat de setanta-un anys.

JAUME ALMIRALL



IV. ENTREVISTES

Δ'. ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ



«És important que s'enforteixin els lligams culturals entre Catalunya i Grècia»

Evriviadis Sofós (Mitilene, 1974) és llicenciat en Filologia Hispànica per la Universitat de Granada i ha cursat el màster de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada a la UAB. Professionalment, ha combinat l'ensenyament de la llengua castellana amb la traducció literària del català al grec, amb una dedicació especial a l'obra de Jaume Cabré, de qui ha traduït *Les veus del Pamano* (*Οι φωνές του ποταμού Παμάνο*, Pàpiros, 2008), *Jo confesso* (*Confiteor*, Polis, 2016) i *L'ombra de l'eunuc* (*Η σκιά του εννούχου*, Polis, 2019). A més a més, ha traduït *Si menges una llimona sense fer ganyotes* de Sergi Pàmies (*Μπορείς να φας λεμόνι και να μην ξινίσεις τα μούτρα σου;*, Pàpiros, 2008), *La magnitud de la tragèdia* de Quim Monzó (*Το μέγεθος της τραγωδίας*, Pàpiros, 2011), *Molsa* de David Cirici (*Η Μόλσα στα ίχνη της ευτυχίας*, Kalendi, 2018), *La nova vida del senyor Rutin* de David Nel·lo (*Η καινούρια ζωή του κυρίου Ρουτίν*, Kalendi, 2019), *La Bíblia valenciana* de Rafael Tasis (*Η Βαλενσιάνικη Βίβλος*, Kastaniotis, 2019), així com *La Plaça del Diamant* (*Πλατεία Διαμαντιού*, Kastaniotis, 2019) i de Mercè Rodoreda. La traducció de *Jo confesso* li va valdre el Premi Nacional de Traducció 2017 de la República Grega. L'entrevistem un dels últims dies del 2019, un any en què han vist la llum quatre traduccions seves, en una cafeteria del barri de Kukaki. Ens comunica, entre altres coses, que ha emprès la traducció d'*Incerta glòria* de Joan Sales. Un any i mig després, ens fa saber que *Incerta glòria* ja està acabada i a punt de ser publicada per l'editorial Agra i que, mentrestant, ha arribat a les llibreries gregues la seva traducció de *Mirall trencat* de Mercè Rodoreda (*Σπασμένος καθρέφτης*, Kastaniotis, 2021). Ara mateix, es dedica a traduir *Consumits pel foc* de Jaume Cabré, mentre es prepara per començar els estudis a una escola oficial de guies turístics (per si algú no ho sabia, la traducció literària sempre s'ha de compaginar amb altres feines, allà com aquí). Tot indica que properament continuarà hel·lenitzant Rodoreda, aquesta vegada amb *La mort i la primavera*, i que també farà accessible al públic grec la novel·la *Permagel* d'Eva Baltasar.

Com arribes a la llengua catalana?

Vaig començar a estudiar Filologia Hispànica a la Universitat de Granada l'any 1996. El 1998 vaig descobrir que a la universitat s'impartien classes de català i vaig apuntar-m'hi. La llengua catalana em va introduir en un món molt diferent del que vivia aleshores a Granada. Vaig decidir que me n'aniria a Barcelona a continuar els estudis, concretament a cursar-hi un màster de Teoria de la Literatura amb el català com a llengua principal. Va ser llavors que vaig començar a llegir i a estudiar l'obra de Quim Monzó. Al final del màster, el tema de la meua tesina va ser la ironia a l'obra de Monzó.

No et devia faltar material!

No, no me'n va faltar gens. A més, en aquella època la premsa en parlava força, d'ell, i això va fer que tingués més fonts, a part dels textos del mateix Monzó.

Hi ha interès, a Grècia, per la llengua i la cultura catalana?

Crec que es tracta d'una descoberta recent i que hi té molt a veure un llibre que va tenir molta difusió i que va agradar a molta gent: el *Jo confesso* de Jaume Cabré. Partint d'aquest llibre, va començar a resultar més coneguda l'existència de la llengua i la literatura catalana. Això va coincidir, és clar, amb el referèndum d'autodeterminació i, en general, amb tot el moviment a favor de la independència. Tot plegat ha contribuït a fer que Catalunya es consideri un lloc que ha de ser descobert, si més no literàriament parlant. S'han publicat llibres d'escriptors importants, de Jaume Cabré i Mercè Rodoreda, també un parell de llibres infantils i algunes obres de teatre.

Parlant de Rodoreda, n'has traduït *La Plaça del Diamant*. N'hi havia, això no obstant, una versió anterior. Era necessària una nova traducció?

Sí, perquè l'editorial que havia publicat la traducció havia tancat i el llibre era intrombable. Se'm va encarregar que en fes una traducció nova i s'ha publicat enguany, el 2019.

El títol de la traducció anterior era *I platía ton diamandión*, és a dir, "La plaça dels diamants", mentre que tu ho has traduït *Platía Diamandiú*.

En grec els noms de les places es diuen així, sense article, com *Platía Aristotélus*, posem per cas. Va ser per això que vam considerar que *Platía Diamandiú* s'adequava més a l'original.

Has publicat traduccions d'obres en prosa. És volgut?

El vers requereix molta més feina i inspiració. He traduït poesia, però més per a mi que per ser publicada. I un poema de Ramon Llull i algun més per a ocasions concretes, però només això.

Dels llibres que has traduït, quin ha estat el més difícil?

El *Jo confesso*, sens dubte. Requeria molta recerca i només això ja portava un munt de feina. A més, és un llibre d'un volum considerable, d'unes mil pàgines. També presentava dificultats pel que fa a la llengua.

Ara t'ocupes de la traducció d'*Incerta glòria*. A part d'això, tens cap altra feina entre mans?

Fa temps vaig traduir la major part dels *Vuitanta-sis contes* de Quim Monzó, però no els he publicat mai. M'agradaria repassar la traducció, que ja té quinze anys, i veure si algun editor està interessat a publicar-la. M'agradaria molt que fos així, perquè considero que és un llibre important en la trajectòria de l'escriptor.

Trobes que hi ha interès per la literatura grega a les terres de parla catalana?

Crec que sí que n'hi ha. Els catalanoparlants en general estimen Grècia i consideren que és un país proper. Em consta que últimament han circulat llibres de Petros Màrkaris i de Rea Galanaki. Això em sembla molt positiu, perquè la literatura grega, malgrat que és molt rica, no es fa conèixer fora del país, queda intramurs, com si diguéssim. Trobo que és important que s'enforteixin els lligams culturals entre Catalunya i Grècia.

Hi notes cap mancança? Hi ha cap obra que consideris que seria important que es traduís del grec al català?

Sens dubte hi ha molta poesia que es podria traduir i uns quants textos teatrals que podrien interessar molt el públic català. Pel que fa a la novel·la, hi ha casos concrets, molt particulars, que valdria la pena que es traduïssin. Ara bé, perquè arribin al públic, caldrà que els editors en llengua catalana siguin receptius a aquesta literatura.

En podries posar algun exemple?

Em vénen al cap Lena Divani, Rea Galanaki, que ha estat traduïda recentment (*L'última humiliació*, traducció de Mercè Guitart, Tigre de Paper, 2019), i l'autora de *Petita Anglaterra*, Ioanna Karistiani. També penso en Pavlos Màtessis i Iannis Xanthulis. Aquests textos representen molt bé certes realitats de Grècia i, a través seu, el lector català pot entendre més bé el país.

Algunes de les obres traduïdes per Evriviadis Sofós:

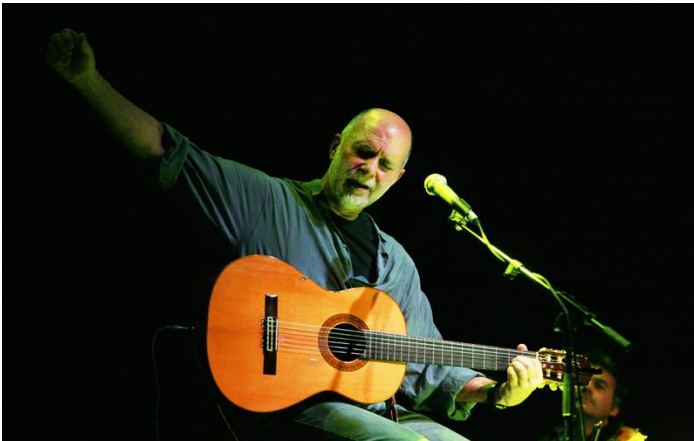


Jo confesso, de Jaume Cabré

La plaça del Diamant, de Mercè Rodoreda



Mirall trencat, de Mercè Rodoreda



Fotografia: Juan Miguel Morales

«He tingut la sort
d'haver estat alumne
de Maria Àngels
Anglada»

Jaume Almirall conversa amb el músic i cantautor Josep Tero, no a la seva vila natal de l'Escala, sinó al seu pis barcelonès. Tero és autor d'una molt notable obra musical. Al llarg de la seva ja dilatada carrera ha realitzat in comptables concerts, sol o acompanyat, dins i fora del país; ha gravat una desena de discos. En conjunt, les seves composicions constitueixen un ampli i variat repertori de cançons basades tant sobre textos propis com procedents d'altres creadors. Un dels poetes que ha musicat és Konstandinos Kavafis. El seu interès per l'alexandrí l'ha portat a actuar sovint a Grècia i a col·laborar amb diferents artistes grecs contemporanis.

¿Com defineix Josep Tero mateix la seva activitat artística?

Sense falsa humilitat: em sento aprenent cada nou dia. Cerco entre poemes el text que em pot convidar a trobar una música. Treballo a partir de la satisfacció de posar, separadament, música a les paraules, o bé paraules a una melodia, i, si la Musa ho vol, paraules i música poden comparèixer alhora, simultàniament. Quan succeeix això darrer, tot surt millor. Quan busco música per fer que un poema d'altri esdevingui cançó, el repte es fa molt gran. Cerco tant com puc la música callada del poema en qüestió... No reïxo sempre, i sovint ho he de deixar córrer, cosa molt poc amable si es tracta d'un text d'algun amic o amiga poeta.

Quan la musicació d'un text no fa créixer l'emoció que aquest transmet, cal saber aturar-se. La Musa viu a l'ombra si les paraules que vols musicar no t'han emocionat prou, o no t'ha tocat el cor qui ha escrit el poema. He esbrinat —a fons— el perquè d'aquest fet, i l'oracle consultat m'ha dit el mateix que acabo de dir-te, benvolgut Jaume.

¿Quines influències reivindiques, o reconeixes?

Pel que fa a la música, amb text o sense, profana o religiosa, m'atrau la música medieval, la renaixentista, la clàssica... Totes les músiques que, amb paraula cantada o sense paraules,

m'hagin emocionat, sigui quina sigui la seva procedència. Quant al registre «cançó d'autor», els meus mestres són molts: Raimon, Guillem d'Efak, Maria del Mar Bonet, Lluís Llach, Fabrizio de André, Lucio Dalla, Leonard Cohen, Barbara, Jacques Brel, Georges Brassens, Georges Moustaki, Mikis Theodorakis, Zulfu Livaneli...

M'interessa especialment la música d'arrel, sobretot la de Catalunya i de la resta dels països de llengua catalana; i, quant a les altres, preferentment l'occitana —tan nostrada fins al segle XIV—, la grega, la italiana, la celta... I, inconscientment, quantes vegades no m'he deixat endur per influències «bàrbares», gràcies a músics i cantants provinents de l'«inesquívable» rock anglòfon... (I és que alguns «bàrbars», alguna cosa bé deuen resoldre en aquesta Mediterrània on tot el que ens agrada pot ser ben nostrat, oi?).

¿Així, doncs, has creat un bon nombre de composicions, text i música?

Sí, per a mi mateix, i per a d'altres. Més sovint soc autor de la música que no del text de cada cançó en qüestió. Però he estat i soc lletrista de moltes cançons de Marina Rossell, i compositor de la música pel que fa a algunes cançons del seu repertori, curiosament cançons sobre poemes musicats amb el nom de les quals s'identifiquen 2 LP ben significatius del seu llegat discogràfic (*Si volíeu escoltar...*, i *Cos meu, recorda*). Maria del Mar Bonet també ha enregistrat adaptacions que li he fet sobre textos de George i Ira Gershwin, Mick Jagger, Jimmy Davis i James Sherman, i Jackson Browne. Maria Josep Villarroya em convidà a participar en la composició de 5 cançons del seu LP *Via Lliure*. I, curiosament, també he adaptat al català estàndard 12 cançons per a la cantant alacantina Inma Serrano —enregistrades anteriorment en castellà—, que ella ofereix en homenatge al seu pare, valencianoparlant (com ella) per al CD *Inma I*. El cas és cercar i no aturar-se mai en el desig d'aprendre a fer que el teu treball sigui cada dia millor. I també —em sembla haver-ho entès bé— algunes cançons del meu repertori han estat i són dels qui les canten, com ara les que ha enregistrat en grec, i ha fet seves, Lavrendis Makheritsas, amb qui he compartit escenari a l'estadi Kal·limàrmaro d'Atenes.

I per aquesta via, un bon dia, vas descobrir Kavafis. ¿Com va ser, això?

Això va ser un bon dia del curs 1967-68, a Figueres. Jo tenia setze anys. En sortir de l'Institut Ramon Muntaner —on vaig tenir la sort de ser alumne de Maria Àngels Anglada—, entrava a la biblioteca pública Carles Fages de Climent. Allà hi havia una bibliotecària excel·lent, Maria Perxés, que havia heretat la manera de fer de les biblioteques de la Mancomunitat. S'enfadava amb els estudiants si fèiem soroll, és clar, però sabia projectar amb bon gust les novetats que arribaven a la seva biblioteca. Recordo la primera vegada que hi vaig anar; hi havia, a l'entrada, unes lleixes amb llibres acabats d'editar i, entre ells, el llibre de les traduccions de Carles Riba sobre Kavafis..., un llibre de molt bon veure, modern i sobri, amb una excel·lent portada de Subirachs: un llibre que em deia «agafa'm!»; i el vaig agafar. Recordo que, en llegir el poema «Esperant els bàrbars», em

sorprenia, cada dia més, el tractament del text traduït, i, encara molt més, el tractament del tema. No sabia en quin univers em trobava. Vaig entendre que hi havia una manera diferent d'explicar el món poèticament. L'art poètica amb què Kavafis omplia moltes estones el meu cap em duïa a buscar aquell inesperat llenguatge que m'empenyia i m'iniciava en un món mai imaginat, un cosmos nou, un espai tancat i obert alhora, però sobretot estimulante per no perdre'm en el desig de sorprendre'm cada vegada que m'hi endinsava. I a poc a poc, sense pressa, descobria, una rere l'altra, totes aquelles traduccions amb què Riba m'aproximava a aquesta Grècia llavors tan ignorada, que m'atrau, em fascina, i, alhora, m'intriga sempre.



Josep Tero al seu estudi
Fotografia: Jaume Almirall

Així, aquesta experiència és anterior a l'aproximació a Kavafis de Lluís Llach.

No ho sé. Això ho hauria de dir ell. És ell qui, en tot cas, obre la porta gran dels Països Catalans a Kavafis, i qui l'introdueix arreu de tota la «península», gràcies a la musicació de dos poemes: *Un vell* i *Ítaca*. I vet aquí com, aquest home de Verges, bon entenedor de la universalitat des de la particularitat del seu origen empordanès, es fa generós amb el seu poble, que, seduït per les seves cançons, se les aprèn, i, tant a Catalunya (del nord i del sud) com a València, Andorra, les Illes i l'Alguer, atien el foc d'una llengua cada cop més resistent. I és per aquesta mateixa generositat naturalment seva que Llach es manifesta acollidor i guia de tots els qui hem estat convidats a fer de teloners al llarg de molts

concert seus: Ramon Muntaner, Joan Isaac, Marina Rossell, i jo mateix —entre altres. Cantar amb Llach arreu dels PPCC, i davant d'un públic sensiblement educat, i també exigent, ens ha ajudat a saber estar a gust i moure'ns millor en un escenari. Pel que fa al meu treball de cantautor, li agraeixo sempre aquest estímulo sense el qual difícilment hauria compost més cançons, com les sis amb què projecto la mediterraneïtat de Kavafis.

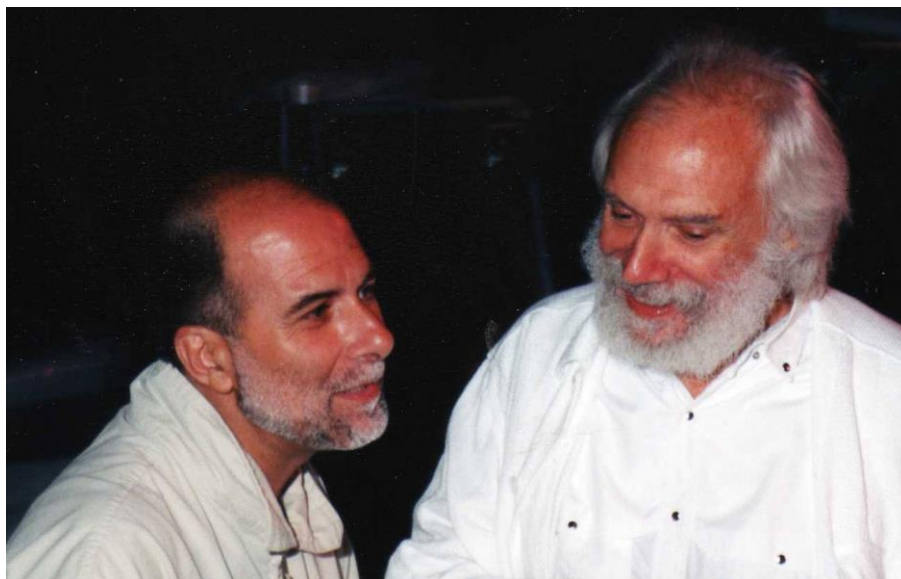
Ara, Llach fa d'Ítaca un poema polític, cosa que en origen no és; és existencial, si es pot dir així, amb un èmfasi en els goigs del viure; el viatger, en ell, ha de trobar no exactament moltes ciutats i gent de tota mena, com l'Odisseu homèric, sinó coses luxoses i refinades, perfums i pedres precioses...

En el poema «Ítaca», els lestrígons, els cíclops i l'aïrat Posidó són referents d'agressivitat, en qui no hem de pensar mai els qui volem fer que la vida no ens sigui avara de benestar (ho diu Kavafis en aquest poema). Sembla ser aquest el missatge amb què el poeta alexandri ens diu què és saludable i què pot resultar tòxic, o perillós, al llarg del nostre recorregut vital, a través del periple en aquest mar que ens dona vida. Llach, en escriure la segona part de la cançó «Ítaca», va a la seva i es manifesta positivament a favor de ser valents contra l'adversari, és a dir contra qui ens nega llibertat: els lestrígons, els cíclops i el mateix Posidó —tan sovint aïrat—: són, tots ells, homòlegs dels qui encara avui, des d'un poder abusiu, ens encalquen per eliminar-nos...

De Kavafis, el teu repertori conté sis poemes que has musicat tu. ¿Com va ser? ¿Va ser deliberadament, un projecte?

No va ser cap projecte. Cada un d'aquests poemes s'ha fet cançó —sense pressa— al llarg dels darrers 35 anys. I cada una d'aquestes cançons va íntimament lligada, doncs, a l'atmosfera dels dies en què va ser creada, sempre d'acord amb el benestar que em produïa la lectura de cadascun dels seus textos, i també per la bondat de la Musa, aquesta Musa que intervé quan vol, però sobretot en el meu paisatge d'*Scala-Empúries*, on se'm fa, sempre, inesperadament viu, el sentiment que es desprèn de caminar sobre les pedres del temple de Júpiter Serapis, venerat tant a l'Empúries grega com a Alexandria, i, on, havent-m'hi ajagut molts dies, aflora la cançó sense esforç.

Quan vaig haver musicat «Cos meu, recorda» («Θυμίσου, σῶμα») em vaig dir que «aquell alexandri havia de ser cantat per un altre alexandri», i vaig pensar en Moustaki. Sempre m'ha agradat el seu treball. Als 15 anys vaig començar a aprendre'm, una per una, les seves cançons de llavors, que m'han acompanyat al llarg de tota la vida. I vet aquí que Marina Rossell, que el coneixia bé —d'haver actuat amb ell en diferents escenaris— me'l va presentar amb motiu d'un concert seu a Barcelona, i així va sorgir la nostra amistat, i la seva col·laboració per al meu segon LP, *Raval*, disc en què participen també Maria del Mar Bonet i la mateixa Marina.



Josep Tero amb Georges Moustaki

Kavafis té diferents cares, la seva poesia presenta tons diversos —l'historicista, l'eròtic, etc.—, encara que finalment tots són expressió d'una mateixa mirada sobre el món, d'una mateixa sensibilitat. ¿Quin és el seu aspecte que t'interessa més?

Tots m'interessen prou; però, a l'hora de fer cançons, m'inclino més pels seus poemes «eròtics», entenent l'erotisme en el sentit més grec de la paraula. M'hauria agradat saber grec per poder llegir Kavafis en la seva llengua natural. Però, tot i això, crec que m'hauria llegit igualment el treball tan ben resolt dels traductors amb què he comptat a l'hora de buscar músiques per viure millor aquest univers sempre corprenedor de l'afecte amb què Kavafis tracta tants moments i aspectes de l'amor viscut, o pressentit, l'amor perdut, desitjat, prohibit...

Tornem a Kavafis. ¿Com va sorgir el teu disc *Kavafis en concert*?

L'any 2013, la UNESCO va suggerir a les seves delegacions que, en el 80è aniversari de la seva mort, Konstandinos Kavafis fos recordat a través de la creativitat de les arts escèniques i la pintura. Vet aquí, doncs, que el govern d'Andorra —conexedor del meu treball sobre textos del «poeta d'Alexandria»— va proposar-me escenificar les cançons composades amb textos seus. I, de tot cor, ho vaig fer. El recital en qüestió em suggerí d'incorporar, als sis poemes musicats per mi («Recorda, cos», «Nits de gener», «De dins el calaix», «Lluny», «Al moll» i «El gat») les dues cançons que sobre els poemes *Ítaca* i *Un vell* havia compost Lluís Llach per als LPs *Viatge a Ítaca* i *Campanades a morts*, respectivament. I, amb el consentiment d'en Llach, i el generós suport de la discogràfica Temps Record, i també del meu representant, Èrik València, vaig tirar endavant el muntatge d'aquest *Kavafis en concert*, que, amb arranjaments d'Òscar Roig, la intervenció de Marina Rossell en

la cançó «Al moll», i la càlida i sensual veu de Maria Faranduri, m'ha dut a un munt de viles i ciutats — gregues i catalanes — al llarg dels darrers nou anys.

Així, deies que, tècnicament, musicar Kavafis no presenta problemes.

Vaig iniciar-m'hi amb les traduccions de Carles Riba, i la primera experiència va tenir lloc a l'Escala, durant l'hivern de l'any 1980, en una habitació des de la qual sentia el vent que fregava les pedres i els temples d'Empúries. Allí va néixer la música que em suggeria el poema «Recorda, cos» (ara fet cançó amb el títol «Cos meu, recorda»). Maria Àngels Anglada, al llarg dels anys que vam compartir, va induir-me sempre a valorar l'extraordinari treball de Riba, però no me'n vaig adonar fins no haver-me endinsat en la musicalitat i el ritme del poema «Recorda, cos», un text en què ningú més no ha reeixit com ell: l'obra més preciosa d'entre totes les traduccions fetes en altres llengües pel que fa als poemes de Kavafis; un poema, aquest, en què cada vers traduït diu el que diu l'original, sense perdre mai el ritme, tan ben mesurat per la síl·laba tònica, coincidint amb les síl·labes tòniques de la composició grega. «Recorda, cos» és el gran paradigma amb què Riba es manifesta capaç del més difícil en l'art de traduir. Amb el seu treball com a traductor, Riba, ben estudiat i ben entès, sedueix tots els qui després d'ell mantenen el tremp per fer que el català sigui possiblement la llengua més kavafiana entre totes les llengües neollatines. I gràcies als qui el segueixen en l'art de traduir el poeta d'Alexandria (Joan Ferraté, Alexis-Eudald Solà, Carles Miralles, Antoni Avellà, Bartomeu Garcés, Eusebi Ayensa...), la literatura en llengua catalana compta amb més d'una generació de poetes curiosament atents, i clarament influenciats pel, com molt bé diria Lawrence Durrell, «poeta d'Alexandria».

Ja fa temps, mantens amb Eusebi Ayensa —que actualment és el màxim especialista en Kavafis a casa nostra— una col·laboració molt fèrtil i molt atractiva; em refereixo al format de recital-concert que heu ofert ja força vegades, i en el qual Kavafis sempre hi és present. ¿Com va néixer aquesta col·laboració?

Va néixer arran del CD *Et deixaré la veu*, que vaig enregistrar amb les actrius Carme Callol i Pepa López i el músic Ferran Martínez, disc en què s'alternen poemes i fragments de prosa angladians amb poemes de Konstandinos Kavafis. L'Eusebi, molt bon coneixedor de l'obra de Maria Àngels Anglada, i molt respectat per ella, ens va assessorar a fi d'obtenir un millor treball. Va néixer així la nostra amistat, i continua naixent —professionalment— cada cop que sorgeix alguna nova proposta a partir del seu treball d'escriptor incansable, insaciable, cercador imparabile de nous horitzons en què el text i la música es puguin casar. El seu pregon coneixement quant a la poesia clàssica i la literatura catalana li atorga aquest perfil de creador necessari per esclarir cels de mal temps en temps difícils..., com els que ens toca de viure ara.

¿Pot ser que et decideixis a musicar més poemes de Kavafis?

Les circumstàncies, el moment precís en què t'emociona un poema, i la voluntat de la Musa ho decideixen tot. No saps mai quin pot ser el moment sagrat per a aquesta litúrgia. Hi ha un poema que m'agradaria molt musicar: «Remordiment», un altre poema molt ben trobat, que també ens serveix Eusebi Ayensa, després de moltes hores de treball, tancat a l'Arxiu Kavafis de la Fundació Onassis, a Atenes.

I, a part de Kavafis, ¿hi ha hagut algun altre poeta grec que t'hagi interessat?

Elitis, Seferis, Ritsos, Sikelianós, Manos ELEVtheriu, Theodorakis i E.E. (poeta anònim de la lluita contra «els coronels»). He adaptat poemes de tots ells, menys d'Elitis i Sikelianós.

Tret del poema «Το νερό» («L'aigua») de Ritsos, que, en adaptació meva, vaig introduir en el CD *Fronteres*, l'any 1973 vaig adaptar, per al grup de cançó INDIKA —amb revisió d'Alexis-Eudald Solà— les quatre *Cançons per a Andreas*, de Mikis Theodorakis (segons la versió de Moustaki per a un dels seus RPM), el poema «Aguantarem més encara», de Seferis (amb música de Theodorakis), i també, del Theodorakis poeta, «Quan truquis a la meua porta» (sobre la música d'un himne comunista grec); i «Qui em persegueix», del poeta anònim E.E. (musicat per Theodorakis), cançons, les dues darreres, de l'LP *Cançons de lluita*, de Mikis Theodorakis.

Quant a Manos ELEVtheriu, possiblement el millor poeta lletrista de Theodorakis, ha estat ell qui ha posat paraules seves sobre músiques meves. Vaig tenir la sort de coincidir personalment amb ell la nit de la presentació del doble CD de Lavrendis Makheritsas a l'estadi del Panathinaikós, omplert per més de 80.000 persones, on vaig cantar la cançó «Cos meu, recorda» (a més de compartir «A Griselda», cançó composta sobre un sonet de Carles Fages de Climent— amb Makheritsas, a qui agraeixo molt generosament el fet d'haver-me convidat a formar part del seu darrer treball discogràfic: *Els àngels viuen encara en el Mediterrani*).



Josep Tero amb Lavrendis Makheritsas (a la seva dreta)

I també has tractat altres artistes grecs, com la Venetsanu.

Sí, he cantat amb Nena Venetsanu, a Catalunya, a Andorra i a Atenes. L'he tractada i la tracto molt amistosament, i admirablement per tan bones cançons com ha compostat, i per la magnífica veu amb què ens sedueix a tots quan l'escoltem. M'ha acompanyat en la interpretació en cada un dels recitals que hem compartit. També m'ha fet conèixer alguns aspectes de la vida dels grecs, la geografia, i persones molt significatives per a mi, com l'escriptor i arquitecte Fédon Khatziandoniu, traductor d'algunes cançons meves a la llengua grega, responsable de molts treballs de restauració al Mont Athos. Però això ens duria ara a converses massa distants de l'univers, tan divers, que fins aquí ens ha ocupat.



Josep Tero amb Maria Faranduri, al Kal·limàrmaro

Al web oficial de Josep Tero podreu trobar els detalls d'una trajectòria personal i musical llarga, rica i coherent: <http://joseptero.com/web/>



V. BELLES ARTS

Ε'. ΚΑΛΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

Vint pel·lícules gregues que han definit el segle XXI (fins avui)

Iannis Vassiliu

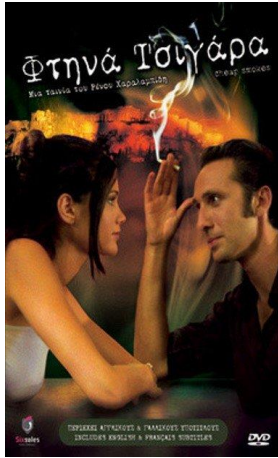
(Traducció: Jaume Almirall)

La versió original d'aquest article es publica a *LIFO* el 21 de febrer de 2021:

https://www.lifo.gr/articles/cinema_articles/314241/20-ellinikes-tainies-poy-kathorisan-ton-eikosto-pto-aiona-mexri-simera

Ja des de finals del 90, el públic havia començat a confiar novament en el cinema grec, amb el gènere de la comèdia emportant-se la part comercial del lleó, una cosa que no va canviar dramàticament amb el pas al segle XXI, si més no durant la primera dècada. Cinc o sis directors fermament fiables del passat van continuar fent el seu cinema, mentre van començar a sorgir també interessants joves creadors disposats a defugir la introspecció i l'autocomplaença del nou cinema grec i a experimentar coses. A mesura que s'acostava la segona dècada, les pel·lícules gregues van començar a ser molt sol·licitades en els festivals internacionals, van guanyar premis, van arribar fins i tot als Oscar; al mateix temps, però, van perdre terreny en les preferències del públic cinèfil local. Venien entrades, de tant en tant, algunes comèdies de qualitat dubtosa, arrasaven a les taquilles també alguns dignes intents en el cinema pur, purament narratiu, però les pel·lícules de l'anomenat circuit «artístic» van assolir recaptacions lamentables. ¿I l'endemà de la pandèmia? De facto, desconegut. Mentrestant, ja transcorreguda una cinquena part del segle, es dona un bon pretext per a una recapitulació en forma de llista. L'única regla que s'ha establert és que hi hagi una pel·lícula per director, una clàusula imprescindible perquè hi hagi una representació polifònica i perquè la majoria de posicions no quedin cobertes pels sospitosos habituals, encara que ha fet sorgir preguntes que han assegurat nits d'insomni al qui subscriu —la decisió entre *Vida veritable* i *Strel·la* s'ha pres finalment segons el criteri de la significació històrica, però per poc si no s'ha pres a cara o creu. Preguntes com l'anterior poden provocar una crisi de pànic i diplopia transitòria en un cinèfil obsessiu. Si es té en compte la responsabilitat de l'avaluació crítica i de la firma —en la mesura i amb la seriositat amb què cadascú les considera—, és fàcil adonar-se que la confecció de qualsevol llista cinematogràfica no és una qüestió senzilla. D'altra banda, una llista no és (no hauria de ser) res més que un joc, un pretext per a escriure unes quantes línies sobre cinema i per a recomanar al lector títols per a la propera marató de cinema domèstica. En les pel·lícules que venen a continuació, a part dels títols evidents, que no podrien faltar per cap raó objectiva o subjectiva, també n'hi ha algunes de mèrit que o bé van ser oblidades o bé no van rebre l'atenció deguda quan van arribar a les sales. Totes plegades constitueixen una imatge de conjunt del cinema grec del segle XXI.

Cigarettes barates (2000), de Renos Kharalambidis



Un passeig per una Atenes buida que fan un col·leccionista d'experiències i una noia (o bé una breu història d'amor, com aquella pluja) proclama Kharalambidis com a poeta cinematogràfic de la nit urbana i d'aquells moments efímers que duren una eternitat, preservats en un trolebús ple de coloms, on bufa, enterbolit, un aire càlid. No va tenir públic quan va aparèixer, a continuació va ser estimada com totes les altres pel·lícules de la llista juntes.

La pedra que no riu (2020), de Fílipos Kutsaftís



Enregistrant material al llarg de deu anys a la regió d'Eleusina, Fílipos Kutsaftís capta amb la seva lent persones, fets i canvis, en un intent per vincular l'antic i el contemporani, el (di)acrònic i l'oportú, la matèria i l'esperit. Amb l'assistència d'una narració lírica i de l'acompanyament musical de Konstandinos Vitas, ho ha aconseguit de meravella. Probablement, el millor que podem exhibir en el camp del documental, com a cinematografia nacional), juntament amb *Arkadia Salve*, del mateix autor.

Quinze d'agost (2001), de Konstandinos Iannaris



Prenent com a punt de partida la festa nacional del quinze d'agost, l'aportació grecoparlant a una de les subcategories més populars de la ficció cinematogràfica de la dècada, el drama vertebrat, és un film amb una direcció enèrgica, tensions teatrals i herois que busquen un miracle —del seu veí, de la Mare de Déu, del destí, de qui sigui que pugui escoltar les seves peticions.

Comiats difícils: el meu papà (2002), de Penny Panagiotopulu



Poques vegades el cinema grec ha intentat observar el món des de la mirada infantil. Amb l'Atenes del 69, una promesa paterna incompleta i un marrec cridat a acontentar-se amb la idea i amb la sensació de la pèrdua —gran distància entre l'una i l'altra—, *Comiats difícils* constitueix sens dubte el cas de més bon gust i el més reeixit. Una pel·lícula molt tendra.

El Rei (2002), de Nikos Grammatikós



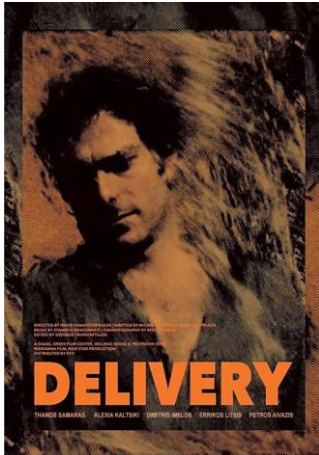
Vanguelis, acabat de sortir de la presó, es refugia en la casa paterna, en un poble del Peloponnès, amb l'objectiu de tornar a començar, per comprovar en poc temps que aquest món, encara menys que a l'Estranger, no accepta les segones oportunitats —potser per això mateix en manca. Interpretació brutal de Vanguelis Murikis en una acusació desenfrenada, però en cap moment cridanera, davant tot allò que constitueix el que la Grècia de comarques considera «tranquil».

Cuina constantinopolitana (2003), de Tassos Bulbetis



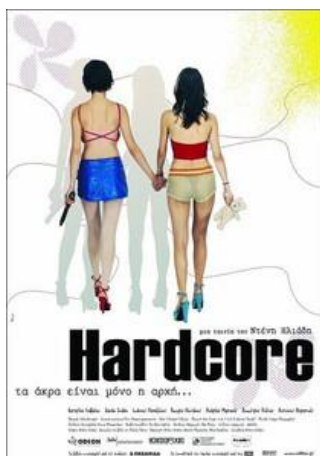
El menjar i la seva preparació com a cerimònia sinònima i constitutiva de l'experiència humana, les arrels, la nostàlgia, l'amor, i una banda sonora que reforça la dinàmica de la imatge de la mà d'Evanthia Rembútsika, constitueixen un gustós plat cinematogràfic de consum i d'abast massiu, que va estar en cartell durant mesos a les sales gregues, batent un rere l'altre els rècords de recaptació —uns altres temps, uns altres hàbits cinèfils.

Delivery (2004), de Nikos Panagiotópulos



Dels directors que s'han enamorat com pocs de la capital atenesa, Nikos Panagiotópulos presenta aquí un recorregut per l'altra cara, marginal, de la ciutat, per mitjà d'una sèrie de trobades que transformaran un àngel del cel en «exterminador». Els episodis de naturalesa anecdòtica coloreixen una creació local en la seva major part malànima que per desgràcia avui s'ha oblidat.

Hardcore (2004), de Denis Iliadis



Faula tenebrosa sobre la joventut perduda, influïda evidentment pel cinema occidentalitzant del *shock*, que en aquell temps feia de protagonista en els festivals i aconseguia introduir-se fins i tot en la producció hollywoodiana. Malgrat les seves evidents mancances dramatúrgiques, *Hardcore* va portar una mica d'audàcia i una diferent filosofia de l'estructura a la producció grega de l'època, un aspecte que no es pot deixar de reconèixer. Merescudament va constituir l'entrada del seu creador a l'altra riba de l'Atlàntic.

El somni del gos (2005), d'Ànguelos Frantzís

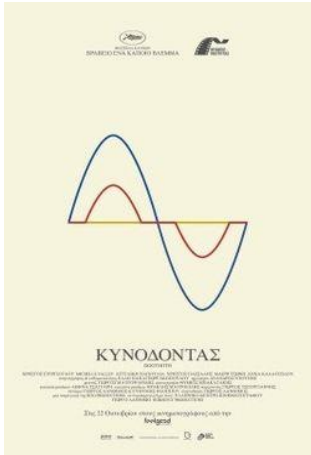


Malsons i paisatges onírics de l'Atenes nocturna en un conte cinematogràfic hiperactiu, surrealista, cinèfil, que uneix fantasia i realitat, Aris Servetalis i Markos Lezés, David Lynch i Nikos Panagiotópulos. No del tot reeixit, però un joc formal indubtablement interessant d'aquells que no es troben gaire sovint en la producció cinematogràfica del país.

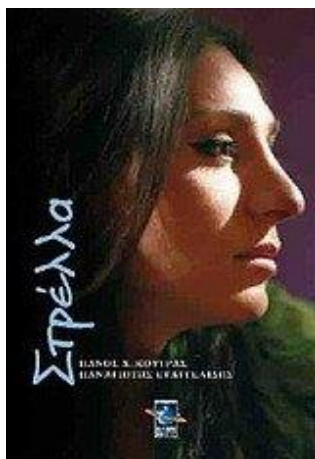
L'ànima a la boca (2006), de Iannis Ikonomidis



L'idioma fílmic de Iannis Ikonomidis —si has crescut al camp i descartes la reiteració de la prosa, fins i tot en diries semi-documentalístic— troba la seva culminació en *L'ànima a la boca*. Sense la més mínima exageració, una de les pel·lícules més violentes que mai s'hagin filmat, i que plasma amb estil elegant la feixistització d'una figura estoica enmig dels seus xocs implacables amb una realitat feixistitzant.

***Dent canina* (2009), de Iorgos Lánthimos**

El punt d'inflexió en el qual el cinema grec renuncia a la introversió, adopta temàtiques d'interès universal i aconsegueix dinàmica internacional. Amb la baula d'unió del motiu de la representació, que comparteixen força obres del corrent artístic, Iorgos Lánthimos i Evthimis Filipu creen el que part de la teoria ha anomenat «Greek weird wave» i ha estat adoptat pels gran festivals però també per l'Acadèmia dels Oscar. Res de tot això no hauria ocorregut sense el càustic joc lingüístic, els procediments sàdics de socialització i la iconografia clínica de *Dent canina*.

***Strel·la* (2009), de Panos Kutrás**

El gran moment «queer» del cinema grec va arribar amb una interpretació apocalíptica d'una actriu novençana, una petita dosi de realisme màgic en una característica escena amorosa i una commovedora escena de reconeixement en la tradició de la tragèdia antiga. Les bones intencions de l'epíleg, que intenta reconstituir el model tradicional de la família nuclear, igualen el seu desencert dramaturgic, que tanmateix no és tan greu com per rebatre el que s'ha dit abans.

Apnea (2010), d'Arís Bafalukas



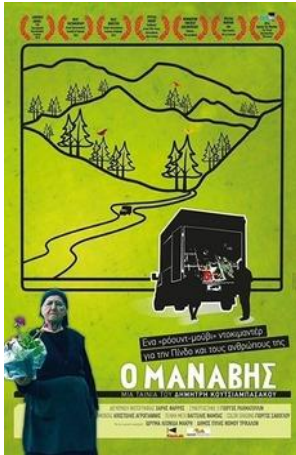
Amb filtres verdosos, doblats, impressionants preses subaquàtiques, les composicions de Nikos Kipurgós subratllant el suspens i una narració que fa la història més fascinant del que realment és, *Apnea* és una primera pel·lícula encantadora, una aportació senzilla i humil davant el cinema narratiu, que deixa promeses per al futur —justificadament, esperes veure què pot fer el director amb un material més ambiciós a les seves mans.

Attenberg (2010), d'Athinà-Rakhil Tsangari



La Marina imita els animals per a poder ser acceptada pel «ramat», exactament igual que la ciutat en la qual viu imita models industrials estrangers, en un país pel qual el tren del desenvolupament industrial no ha passat mai. I amb la imitació arriba l'alienació i l'homogeneïtzació, de manera que el canvi es queda en utopia inabastable. Magnífic debut, que ha seguit l'anàloga *Chevalier*, una divertidíssima, a estones, deconstrucció de l'antagonisme masculí.

El verdulaire (2013), de Dimitris Kutsiambassaku



Seguint el verdulaire del títol, que durant dècades recorre els llunyans pobles del Pindos i, a més de les provisions, es preocupa del vincle dels habitants amb la resta del món, Dimitris Kutsiambassakis ha lliurat un documental no només sobre oficis i costums que es perden, sinó també sobre un aspecte invisible del camp grec, que habitualment interessa al cinema només burlescament. Perfecte *double bill* amb *Fill del Guarda*, pel·lícula de ficció del mateix director, que pot enorgullir-se d'un dels finals més commovedors dels últims anys.

L'etern retorn d'Andonis Paraskevàs (2013), d'Elina Psiku



En aquesta estilitzada acrobàcia entre la comèdia de l'absurd i l'al·legoria, un presentador televisiu posa en escena la seva desaparició per tal de poder fer el seu retorn triomfal al *showbiz*. L'heroi malda —com el país?— per restablir un passat «gloriós», que ja havia deixat d'existir i que potser era menys gloriós del que creia. Potser el desconcert de la part final reflecteix el desconcert d'una societat amb crisi d'identitat, obligada pels fets a redefinir les seves prioritats.

Petita Anglaterra (2013), de Pandelis Vúlgaris



Diàlegs literaturitzants, ritmes fúnebres, personatges de porcellana que el temps ha esquerdat, dones que han gastat la vida en una espera sense fi, i un punyent «Spiros, amor meu», en el qual es (cor)responen els elements de la naturalesa —una instantània profundament grega que ens farà esgarrifar fins que s’assequin els mars. La millor pel·lícula de Pandelis Vúlgaris d’ençà de *Tot és camí*.

Dimecres 04.45 (2015), d’Alexis Alexiu



Tot i que en fa un gra massa amb una gens discreta semiologia sobre la crisi grega — recorda bastant la matusseria de *Killing them softly*, d’Andrew Dominik—, l’estilitzat neo-noir d’Alexis Alexiu té un acabat perfecte, referències cinefíliques harmònicament incorporades, i un protagonista robust en la persona d’Stélios Mainas. És la prova que, amb una mica de voluntat, talent i pràctica, els nostres cineastes poden aconseguir quelcom diferent (fins i tot) en el cine de gènere.

Suntan (2016), d'Argiris Papadimitrópulos



Metge tímida és destinat a Andíparos i decideix de lliurar-se en cos i ànima a la fascinació de l'estiu grec i recórrer la distància que va de la imaginació a la realitat, un camí que, per manca d'experiència, pot resultar dolorós. Inesperat *sleeper hit* a les sales, al qual contribuí una estratègia publicitària imaginativa, però la raó principal del seu èxit i popularitat fou la seva qualitat cinematogràfica —i cal posar l'accent en el terme «cinematogràfica».

Llicenciat (2019), de Zakharias Mavroidís



La producció local mostra una enorme mancança en sector del bon cinema narratiu i és una gran llàstima que pel·lícules com *Llicenciat* constitueixin només l'excepció a la regla. La Història, el passat, les nostres relacions amb això i, per damunt de tot, la identitat nien dins el nucli temàtic d'un drama construït amb cura en cada pla, inoculat amb les dosis correctes d'alegria i beneït per un «secret» de gran càrrega emocional.

El desig i la seva necessitat com a vivència

Gemma Moré Pratdesaba

Psicòloga

Una ombra fugitiva de plaer. Presentació musicada dels poemes de K. P. Kavafis, a càrrec de Josep Tero, cantautor, Jaume Comas, actor, i Eusebi Ayensa, hel·lenista i traductor. Q-Ars teatre, Barcelona, 24 i 25 d'abril de 2021.

Fa força anys, recordo haver assistit a una festa del tot imprevisible en què entrava i sortia gent contínuament. De fet, era una inauguració d'una casa reformada de poble. Allí s'aplegaven moltes persones i segurament, si seguies el fil, podies trobar connexions de tota mena; encara que això era del tot anodí.

Tot d'una com si fos una pujada de teló, fan dringar una copa expressament per captar l'atenció del públic i, sense més preàmbuls, un individu encén una pipa amb majestuositat i es fa un silenci expectant. L'home comença a exhalar el fum i es crea un buit al seu voltant: tothom espera l'acord les seves primeres paraules, tal com si un profeta hagués acariciat els seus llavis:

Quan emprenguis el camí cap a Ítaca,
has de pregar que el camí sigui llarg,
ple d'aventures, ple de coneixences.

Quan va acabar de recitar el poema, en l'ambient festiu es va copsar una eufòria que va tenir una durada limitada. De la mateixa manera que esdevenen els diferents plaers que s'aboquen en les nostres vides i que, amb més o menys èxit, tenim ànsies d'allargar. M'hauria pogut imaginar les ments dels presents fent-se tota una sèrie d'entelèquies sobre l'amfitrió i sobre la vida futura que acabava d'encetar dins del continent de la casa familiar, reformada i preparada per acollir les seves noves aventures. En el fons de cada ésser, ¿prendria forma una construcció del desig?

L'abril d'enguany vam tenir el plaer d'assistir a un espectacle poètic i musical: *Una ombra fugitiva de plaer: Presentació musicada dels poemes de K. P. Kavafis*. Es tractava d'un altre espectacle concebut i conduït per l'hel·lenista i traductor Eusebi Ayensa, que pocs mesos abans ja ens havia ofert la lectura dramatitzada *A la llum del dia*, també a partir de l'obra kavafiana; també aquesta vegada l'acompanyaven Jaume Comas, actor, i Josep Tero, cantautor. El context era un recull de poemes de Kavafis que fan referència al plaer, a l'empremta mnemònica que aquest deixa en les nostres consciències, i al desig de repetir

les experiències plaents per poder restablir la primera satisfacció, ja sigui realitat o fantasia.

A diferència del record que he evocat al començament, ara hi havia consciència d'espectacle: puja el teló i torna a aparèixer «Ítaca». Però aquesta vegada és diferent: el poema és recitat i musicat per tal d'ancorar la vivència en el record i tornar a sentir la percepció d'éssers únics que cerquen el plaer com una experiència àmplia i diversa. En altres poemes, com «Lluny», «L'espalla embenada», «Romandre», el poeta torna a mostrar aquesta dimensió tot embolcallant de sensorialitat els seus versos, potser per fer més fàcil el record que s'esvaeix amb el pas del temps, si bé, a la vegada, és més difícil de contenir un desig que no desapareix.

En acabar l'espectacle, es convida a iniciar un diàleg entre «actors» i espectadors. En aquest instant, les vivències tornen a emergir en la consciència de cadascú. Sovint, aquests records formen part d'un impuls, d'un desig que té l'oportunitat d'expressar-se i d'enriquir un recital poètic que anirà més enllà de l'estètica. En aquesta ocasió, interpel·la un públic iniciat que té ganes de deixar la seva petjada del que ha viscut, una vegada més, quan es retroba amb el plaer dels versos de Kavafis.



Persèfone i la quarta dimensió

Helena Rotés Rull

Professora d'Història de l'Art



Persèfone, de Iannis Ritsos
Traducció: Joan Casas
Direcció: Gerard Bidegain
Persèfone: Laia Gotsens
Noia del vestit blau: Emma Duran
Coreografia: Emma Duran
Dau al Sec Arts Escèniques, Barcelona
21-24 de gener i 27-30 de maig 2021

Persèfone és raptada per Hades, deu del submón, mentre collia flors amb la seva mare Demèter, deessa de la terra. El dolor de Demèter per la pèrdua de la filla estimada deixa la terra erma: no es pot collir res, els arbres i les flors es marceixen... S'imposa un pacte entre Hades i Demèter: Persèfone podrà sortir de la seva presó al submón per conviure amb la mare perquè la terra torni a florir, i aquest pacte servirà per fixar les estacions de primavera i estiu, quan Persèfone és amb Demèter, i de tardor i hivern, quan és amb Hades.*



* Les imatges que il·lustren aquest text corresponen al grup escultòric *El rapte de Prosèrpina* (1622), de Gian Lorenzo Bernini, que es conserva a la Galeria Borghese de Roma.

El poeta Iannis Ritsos (1909-1990) dona veu a Persèfone en el seu recull de poemes *La quarta dimensió* (1978). Aquesta veu ressona en un espai abstracte, una intersecció cubista entre un llogaret idíl·lic d'alguna illa grega que comença a patir l'assetjament del turisme i el lloc on viuen els déus que juguen amb les vides dels mortals... *La quarta dimensió* que dona títol al recull de Ritsos és un concepte que va ser molt popular entre intel·lectuals i artistes de les primeres dècades del segle XX. La quarta dimensió, entesa com a dimensió espacial addicional apareix en les obres literàries d'Oscar Wilde, Fiódor Dostoievski, Marcel Proust, H. G. Wells i Joseph Conrad, i va inspirar algunes obres musicals d'Aleksandr Scriabin, Edgar Varèse, i algunes obres plàstiques de Pablo Picasso i Marcel Duchamp. Les teories del matemàtic Henri Poincaré s'obrien a un coneixement conceptual diferent del realisme merament perceptiu que havia dominat el segle XIX. La quarta dimensió entesa com una dimensió de l'espai que trenca el temps lineal ens convida a experimentar els replecs dels temps i també els seus forats, les finestres que s'obren entre espais que deixen de ser distants però sense coincidir: la Grècia mítica i la Grècia del segle XX.

(Ha tornat com cada estiu de la fosca terra estrangera a la gran casa pairal, al camp; molt pàl·lida, com si estigués fatigada pel viatge, malalta per la gran diferència de clima, de llum, de temperatura. Una mena de vel d'ombra protectora li tapa la cara, el rostre i les mans...)

La Persèfone de Ritsos és una noieta que, com cada any a la primavera, torna a casa, una casa prop del mar, i es queixa de l'excés de llum:

Hi ha massa llum, despulladora, impenetrable —em posa malalta—;
Tot ho mostra i tot ho amaga; no para de canviar;

Gerard Bidegain vesteix Persèfone de negre: amb caçadora de cuir i ulleres fosques, és una noia petita i fràgil que du amb ella tota la foscor del lloc d'on ve.

De debò: allà baix hi estic bé. Ja m'hi he acostumat. Aquí no ho suportó.

Persèfone es queixa de l'excés de soroll que ve del mar, dels xiscles dels banyistes, recorda la presència estranya del primers turistes (*la casa ja no era nostra*). En canvi, a les terres fosques de l'Hades tot és silenci... Persèfone descriu l'espai de foscor al que s'ha avesat.

Allà baix
ningú no cau a l'aigua, ningú no crida. Els tres rius,
cendrosos, feréstecs, quan conflueixen al voltant de la gran roca,
fan un soroll del tot diferent —poderós, uniforme—,
aquell soroll immòbil que fa l'etern fluir [...]

Potser per això al capdavant escollim l'ombra. La foscor és negra;
negra i lluent, immutable, sense matisos. T'estalvies
l'esforç de distingir. No cal.

La seva interlocutora és, segons les indicacions de Ritsos, «la noia del vestit blau». Gerard Bidegain li dona forma en el cos de la coreògrafa i ballarina Emma Duran, amb una presència forta, esplèndida, i una gestualitat de deessa mediterrània que ens porta a identificar-la amb Demèter, la mare. La mare que esperava amb delit el retorn de la filla i sent com la filla li explica l'experiència del rapt i la seva vida al subsol, que li agrada, i la seva relació amb l'oncle Hades, que també li agrada: malgrat els seu aspecte feréstec, també s'hi ha avesat.



I aleshores vaig sentir el seu braç, que em rodejava la cintura,
aspre i pelut, musculós, dominant la meua resistència. ¿Què dic de resistència?
Jo no era jo.

Ritsos no dona veu a «la noia del vestit blau», que escolta. Gerard Bidegain té l'encert de fer-la ballar. La gestualitat d'Emma Duran dona la rèplica al discurs de la filla esquerra amb tota la fermesa, la contenció i l'elegància de les deesses mediterrànies: la seva dansa omple la buidor d'un espai escènic magnífic en la seva foscor travessada per la llum blanca que s'escola per les esclotxes de les persianes tancades. Els intervals de dansa d'aquesta noia/mare estructuren el que està escrit com un monòleg i en fan un diàleg bellíssim en dos llenguatges diferents, paraula / gest, eminentment teatrals: la mare escolta atenta les paraules de la filla, intenta entendre i compartir les seves emocions, l'acull, la despulla del vestit negre, la banya amb aigua clara, i la torna a vestir, de color blau, mentre Persèfone s'esplaia en els detalls de la seva «altra» vida.



Allà baix

res no trasbalsa el silenci. Només un gos (i encara no lladra).
Un gos lleig, el d'ell, tot fosc, amb les dents tortes
i uns ulls grossos, imprecisos, lleials i estranys,
frescos com pous, dins els quals no pots veure
ni el teu rostre, ni les teves mans, ni el rostre d'ell.

I, a més

¿de qui i per a qui em guarda? ¿Per al seu amo, potser? ¿Per a mi?

Lentament, a mesura que es despulla, que l'aigua clara l'allibera de la pols fosca del submón, va sorgint el dubte, la consciència d'un poder sobre el que no té cap control,

[...] ¿Qui mana en mi?

¿Ell? ¿El seu gos? ¿La mare? Cadascun d'ells
per algun motiu que em concerneix i que jo no conec



[...] Tanca les cortines.

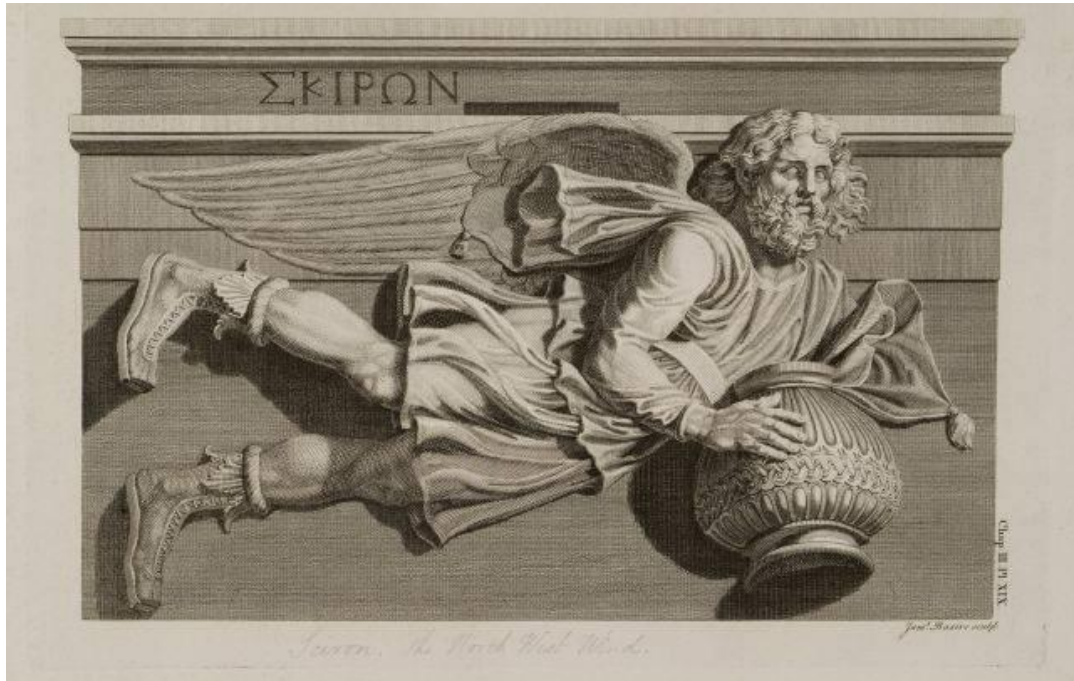
L'estiu llarg implacable, hostil. El sol
t'agafa pels cabells, et penja sobre l'abisme.

Persèfone enyora la foscor, té por de la llum. La seva mare li treu les ulleres de sol, la força a acceptar la claror, però costa, són forts els lligams creats per l'hàbit, l'atracció de la pertinença.

Tot és bonic a la tardor. Respiro. El sol perd aquell despotisme seu, aquella seva temible arrogància. Tot s'asserena;
tot retorna al seu ésser; fins a l'extrem que penso
que la mort no és la nostra naturalesa més vertadera. L'estrella del capvespre
despunta molt més alta, cristal·lina, diàfana; com de marbre,
propici damunt del bosc negre, com una escarida
gota d'aigua claríssima, que irradiés
molt pròxima, com enganxada al vidre de la finestra i alhora
infinítament llunyana; una blanca lluor, una llàgrima ...

Persèfone, Demèter, Hades, el Gos... figures del mite, més enllà del temps i l'espai nostre, se'ns fan presents i ens interpel·len. El temps llunyà del mite ressona amb força en aquest temps nostre i ens fa conscients, de sobte, de la facilitat amb què ens adaptem a la reclusió. Ritsos coneixia bé la reclusió, va passar temps a l'hospital, malalt de tuberculosi, va ser presoner molts anys durant la dictadura dels coronels, va ser condemnat a confinament domiciliari... sap de què ens parla: la por a la llum quan vens d'una foscor prolongada, la por als espais oberts... La seva Persèfone, que Gerard Bidegain, amb Laia Gotsens i Emma Duran, s'ha atrevit a mostrar-nos, ens parla de qui som nosaltres ara, de les nostres contradiccions, i també de l'eterna tensió entre llum i ombra —l'un no és sense l'altre— que travessa el temps en la quarta dimensió!

(...Les dues amigues obren la porta balconera i les altres dues finestres. L'habitació s'inunda de llum. Les flors de les cistelles ho omplen tot d'aroma. Se senten més fortes les veus que venen de la mar...)



VI. REVISTA DE REVISTES

ΣΤ'. ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ
ΠΕΡΙΟΔΙΚΩΝ

Geórgios Bambiniotis: «No em fa por la tecnologia»

Grigoris Bekos

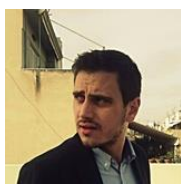
(Traducció: Rubén Montañés)

«Γεώργιος Μπαμπινιώτης: “Δεν φοβάμαι την τεχνολογία”», *To Bήμα* (febrer 2021). *Αέρηδες – Torre dels Vents* ofereix pel seu interès la traducció d’aquesta entrevista que Grigoris Bekos va fer per a *To Vima (La tribuna)* al reputat lingüista i lexicòleg Geórgios Bambiniotis, amb motiu de la recent aparició del seu llibre autor de *Η γλώσσα μας – 180 κείμενα για τη γλώσσα (La nostra llengua – 180 textos sobre la llengua*, editat en 2020 pel Κέντρο Λεξικολογίας [Centre de Lexicologia]). La versió original de l’entrevista es troba a <https://www.tovima.gr/2020/10/21/books-ideas/georgios-mpampiniotis-den-fovamai-tin-technologia>.



Fotografia: tovim.gr

L’il·lustre filòleg Geórgios Bambiniotis (Atenes, 1939), professor emèrit de la Universitat d’Atenes, parla a *To Vima* del seu nou llibre, de la llengua com a passió personal i com a valor col·lectiu i de l’agilitat del grec modern.



Fotografia: biblionet.gr

Grigoris Bekos (Agrínio, 1987) pertany des del 2010 a la Secció Cultural del periòdic *To Vima tis Kiriakís (La Tribuna del diumenge)*.

La llengua parlada és quelcom fluid i de vegades caòtic. Això, tanmateix, manca totalment de vigència en el cas de Geórgios Bambiniotis, professor emèrit de la Universitat d’Atenes. La seva llengua és complexa, equilibrada i certa. Fa poc, en sentir-lo al telèfon, pensava que n’és d’essencial no sols tenir una passió ferma que t’acompanyi, sinó haver-ne fet obra vital.

Al seu nou llibre, sota el títol *La nostra llengua*, s’apleguen per primer cop 180 texts seus (la major part se n’ha publicat a *To Vima tis Kiriakís (La Tribuna del diumenge)* que s’articulen en tretze unitats i componen, tots plegats, el panorama de la seua marxa,

d'un treball divers i incansable de més de quatre dècades. «Al meu recent llibre hi ha l'empremta de la meva vivència de la llengua grega, i de la llengua més àmpliament. Són els meus pensaments, les meves idees, les meves postures. Els nostres texts són el nostre món. I és el meu món que poso dins del llibre. Diria que no hi ha cap tema lingüístic important que no es toqui en el llibre en qüestió. I no ho tinc per costum. Hi sóc jo, dins del llibre. Sentia que era el meu deure donar-lo», **va recalcar ell mateix parlant per a *To Vima (La Tribuna)*.**

Vagareig per la llengua

Podríem, sens dubte, veure aquest llibre, tot plegat, com un vagareig per la llengua, des del món admirable de l'etimologia, o des de la gramàtica i la sintaxi, fins els camps, entre molts altres, de l'educació, de l'ensenyament, de la literatura, fins i tot de la tradició religiosa. En concret, Geórgios Bambiniotis s'adreça al lector mitjà: «Tinc sempre el quefer, quan escric quelcom que no és estrictament especialitzat, que es pugui llegir. El mateix val per als meus nous diccionaris o per a la *Gramàtica escolar contemporània per tothom*. No oblidó que la llengua és patrimoni de tots i totes nosaltres. Tenia, de bon principi, un interès especial pel públic més ampli».

I de fet, ell, més que cap altre lingüista al nostre país, ha dignificat molt diversos mitjans d'informació i de comunicació (fins i tot la televisió) per tal de reunir-se, com diu, amb els seus conciutadans. «M'interessa, més en general, sortir del meu despatx i compartir una part del l'amor que jo mateix tinc per la llengua. Crec que és una ofrena – i que cadascun la valori – a la societat grega. I aquest llibre l'he editat perquè volia deixar – diguem-ho així – un llegat. Crec que hi tinc dret després de tants anys d'ocupar-me àrduament amb la llengua. Aquesta "triadicitat", doncs (que explico en el llibre, aquesta triple relació qualitativa món – ment – llengua) em pren i la manifesto quan n'hi ha ocasió per tal de donar major èmfasi a la llengua, que defineixo sempre com un valor i no com una simple eina».

Tecnologia i neologismes

Recentment, en plena pandèmia, Geórgios Bambiniotis va proposar públicament estendre l'ús del mot *απαγορευτικό* en lloc de l'intensament estranger *lock down*, mentre que, en lloc d'*αποστασιοποίηση* [distanciament], que semànticament és problemàtic en la present conjuntura, preferí el neologisme *αποστασίωση* (*απόσταση* + *ίωση*). Vam conversar tot seguit sobre si el grec modern s'adapta bé i amb agilitat al temps de la gran transformació digital, dominada per la llengua anglesa. «No em fa por la tecnologia, en cap de les seves accepcions. D'altra banda, la tecnologia mateixa parteix – històricament, etimològicament – de l'anàlisi de la llengua. Els gramàtics que analitzaven la llengua van ser uns tecnòlegs. Potser resten bastants al costat negatiu de la nova tecnologia digital, que inobjectablement existeix. Tanmateix n'hi ha també, clarament, el costat bo. Tot depèn de la familiarització funcional i de l'ús correcte. Insisteixo, emperò,

que el llibre no ha de degradar-se. Jo estic enganxat al llibre però també participo igualment del món digital. Aquestes no són, finalment, contraposicions insuperables, poden compatibilitzar-se i coexisteixen, no es tracta d'una relació conflictiva. Pel que fa a l'anglès, diria que la lluita del lingüista (i meva) és no dependre només d'una llengua estrangera, a banda de la nostra materna. Cada llengua suposa també una visió diferent del món. Em refereixo sovint a l'“ecologia de la llengua”. Com a la natura, també a les llengües (de les persones parlants, dels individus, però també dels diferents pobles) hi ha varietat, multiformitat, que hem d'acceptar, ens hi hem d'acostar, hem de respectar i hem de veure els seus avantatges», **va subratllar. Quan li vaig assenyalar que, entre els més joves, s'observa avui una tendència a «menjar-se» les vocals, és a dir, a escriure per exemple κλ i no καλά, sobretot en l'intercanvi de missatges, això si no és que ho fan directament en l'anomenat «greeklish», ell va dir: «Curiós joc del destí... l'hel·lenisme va desenvolupar el primer alfabet del món. Com? Ideant les vocals, perquè s'hi recolzés l'escriptura de la llengua. El fet que ens les “mengem” o les negligim, és com si passéssim de nou (nosaltres mateixos, els nostres fills) a un sistema que nota només les consonants».**

Avantatges del grec modern

Més amunt Geórgios Bambiniotis parlava d'avantatges. Li vaig preguntar quins avantatges té el grec modern. «Toqueu una qüestió importantíssima i oportuna. Una llengua menys parlada, com ara el grec modern, no és jutjada quantitativament, pel nombre de persones que la parlen; al contrari, és jutjada, com tota llengua, qualitativament. Què és, doncs, el grec modern? És la fase final d'una llengua que té tres característiques. Primer, té una continuïtat ininterrompuda, indestructible, incessant, de quaranta segles. Segon, té un cultiu, la van cultivar personalitats culturals d'incalculables calibres, des d'Aristòtil i Plató fins Homer. Ells, juntament amb el cultiu del pensament, van cultivar la llengua. Així va sorgir la tercera característica de la llengua grega, la seva universalitat. Sia amb Alexandre, sia amb els romans, sia amb el Renaixement, sia amb la Il·lustració, sia amb la Unió Europea. En conseqüència, el grec modern ha heretat un immens tresor del medieval i de l'antic. I té la seva pròpia dinàmica i existència. La nostra llengua és el capital més important que tenim com a hel·lenisme. Simplement, no en tenim consciència i no el valorem. I dissortadament, nosaltres mateixos vam anar en un temps, per motius ideològics – i això fou una relliscada inadmissible – a posar en dubte aquesta connexió, aquesta relació, acceptant, per exemple, que el grec antic és una “llengua morta”, vam anar nosaltres mateixos, quan no devíem, a posar-nos en dubte a nosaltres mateixos».

La cançó «No era una illa», de Manos Khatzidakis, va ser molt escoltada durant la dictadura

Fondas Trussas

(Traducció: Joan-Carles Blanco Pérez)

«Το τραγούδι “Δεν ήταν νησί”, του Μάνου Χατζιδάκι, είχε ακουστεί πολύ επί δικτατορίας», *LIFO* (abril 2021). La versió original de l'article es troba a <https://www.lifo.gr/culture/music/tragoydi-den-itan-nisi-toy-manoy-hatzidaki-eihe-akoystei-poly-epi-diktatorias>



Imatge: LIFO.gr

Fondas Trussas escriu principalment sobre música. És autor d'un llibre sobre el rock grec (1996); va ser cap de redacció de la revista *Jazz & Τζαζ* (1996-2013); des de 2014 col·labora habitualment amb la publicació digital *LIFO*.

**Per alguns és considerada una cançó «de la resistència»,
però en realitat era ben bé tot el contrari**

«No era una illa» («Δεν ήταν νησί»)¹ és una cançó de Manos Khatzidakis que va ser interpretada per primera vegada per [Iorgos Romanós](#) en l'LP *Kapetan Mikhalis* (Columbia, 1966). La cançó havia estat adaptada per Geràssimos Stavru a partir d'un text del llibre de Nikos Kazantzakis que duu el mateix títol.

Per alguna estranya raó, aquesta cançó va ser molt escoltada en la segona meitat de la dictadura, després de 1970. Fins i tot molt més que no pas quan es va gravar el 1966.

¿Per què va passar això? ¿Va ser casual? ¿Pur atzar? ¿Què pensava Manos Khatzidakis sobre l'ús que es va fer de la seva cançó? Intentarem aportar llum sobre aquestes i d'altres qüestions tot seguit.

¹ La cançó «No era una illa» va ser enregistrada per la cantant mallorquina Maria del Mar Bonet en el disc *Gavines i dragons* (Ariola, 1987).

Sobre «No era una illa» (un vers de la qual diu «Quan Creta sigui alliberada»), de tant en tant, s'han escrit diversos articles a revistes i diaris (per part de periodistes, músics, fins i tot pel mateix M. Khatzidakis), els quals només fan que augmentar la confusió. Esperem solucionar, en la mesura del possible, aquests malentesos...

Vassilis Anguelikópulos, conegut admirador de l'obra de Manos Khatzidakis (amb articles, llibres, etc.) havia escrit a la revista *K* de *Kathimerini* (núm. 379, de 5 de setembre de 2010) que «durant la dictadura es va afegir un to de resistència a la cançó en qüestió, amb la tornada “quan Creta sigui alliberada / s'alliberarà també el meu cor”, que cantava la gent».

També en una entrevista de Dimitris Guionis a l'inoblidable Manos Loizos per a la revista *Tetràdio* (febrer de 1975) s'havia dit el següent:

La cançó des de sempre ha molestat el Poder, per això la censura ha existit des de sempre i encara continua existint. Tanmateix la dictadura la temia encara més i la va prohibir: no tolerava ni tan sols el simbolisme més innocent (per exemple, li va molestar la tornada «Quan Creta sigui alliberada»).

Poc o molt, tant a Loizos com a Anguelikópulos els va semblar que «No era una illa» va ser una cançó de resistència en el període del septenni, o que va tenir aquest paper, en fi, igual com va succeir amb la cançó cretenca «¿Quan farà un cel clar?».² En realitat, però, passava exactament el contrari!

La cançó en qüestió va ser una de les que més es van sentir durant el septenni, i no hi havia cap cantant dels que en aquell període feien gran carrera que no la interpretés.

¿Quina mena de cançó «de resistència» podia ser «No era una illa», quan entre 1971 i 1973 l'havien cantada [Klió Denardu i el duo Mastel-lo-Dimissiano](#), en un disc de Philips, el 1971, [Litsa Sakel-lariu](#) a l'LP *If Crete is liberated / Manos Hadjidakis + 5* (MINOS, 1971), [Xanthipi Karathanassi](#) amb orquestració de Iorgos Muzakis (!) (Polydor, 1972), [Panos Kókinos](#) amb els «Faces» a l'LP *Manos Hadjidakis forever...* (Pan-Vox, 1972), així com [Nana Múskhuri](#) a l'LP *Chante la Grèce* (FR. Philips, 1972) i fins i tot Marina en un disc de 45 rpm (Zodiac, 1971)?

Encara més: el 1973, [Melina Merkuri](#) havia cantat «No era una illa» a l'àlbum *Si Melina... m'était contée* (FR. Polydor), el Trio Belcanto, a Amèrica, a l'LP *Now* (Peters International), en el qual també s'inclouen èxits com «Παλιατζής», «Πάμε για ύπνο Κατερίνα», «Του άνδρα του πολύ βαρύ» i altres cançons de la resistència... nocturna. I el mateix any 73 la cançó creuava l'Egeu, es va traduir al turc com [Aman efem](#) (Diskotur) i Füsün Önal la va convertir en un èxit també en el país veí.

² «Πότε θα κάμει ξαστεριά», cançó tradicional cretenca, gravada, el 1971, pel cantant Nikos Xiluris i que formà part també de les cançons de protesta cantades pels estudiants que es van revoltar, al Politècnic d'Atenes, contra la dictadura dels coronels el gener de 1973 (n. del t.).

Levteris Papadópolos en l'històric primer número de la revista *Andí* (maig de 1972), en l'article «Khatzidakis, Theodorakis, ¿i després?», escriu al respecte:

Després (hi ha) un públic que pot cantar les cançons més comercials, però que té memòria i coneixement: en un moment en el qual triomfava la «incertesa», va recuperar del passat el «Mite» i «Quan Creta sigui alliberada» de Khatzidakis, i en va fer un èxit. I ni per un moment no va deixar de fer-se seves les cançons d'amor, sí, però belles, dels artistes joves.

Aquesta és la paraula correcta: «èxit».

Adoneu-vos, per tant, com de fora de lloc i de temps és que algú pugui afirmar que precisament a aquesta cançó se li hagi donat, en els temps de la Junta Militar (1967-74), un to resistent.

El que passava era exactament el contrari. Els coronels li havien donat un clar contingut nacionalista: havien tractat la cançó com tractaven la Revolució del 21 i l'Epopeia del 40 a les conegudes pel·lícules d'aquell període. I és per això exactament que tothom la va cantar i enregistrar i se sentia contínuament a la ràdio i la televisió.

¿En quin sentit una cançó «marcada» podia esdevenir un *hit* en mans de cantants que havien conegut l'apoteosi durant el septenni? És evident que de cap manera no ho dirien, si «No era una illa» hagués tingut fama de ser una cançó «de resistència». Llevat que acceptéssim que, cantant-la, Klió Denardu va fer «resistència»... No sembla, tanmateix, que mai hagi sostingut tal cosa, aquesta artista tan encantadora i excepcional, en les entrevistes que ha fet de tant en tant.³

A més, «No era una illa» mai no es va sentir en cap acte de resistència, ni es va relacionar amb la insurrecció del Politècnic, per exemple, com moltes de les cançons de Mikis Theodorakis, Iannis Markópulos, Stavros Xarkhakos i altres.

La veritat és, en tot cas, que la cançó no va caure, cada vegada, a les millors mans. Però això és ben bé una altra cosa ...

Així Manos Khatzidakis, quan tornà d'Amèrica (la tardor del 1972), voldrà gravar-la de nou, sis anys després de la seva col·laboració amb Romanós. De fet, hi ha un text seu (reeditat a l'edició de *Kathimerini*, «El cicle del C. N. S. / *Kapetan Mikhalis* / *Els barris de la lluna*, amb Fleri Dandonaki») del qual no sabem exactament quan va ser escrit, i aquesta dada seria molt pertinent:

Durant la meva absència a l'estranger al llarg de sis anys, hi va haver una insòlita i sacrílega profanació de la meva música per part de cantants i companyies que no

³ El gran èxit de la cantant Klió Denardu va coincidir en el temps amb la dictadura. Va ser assídua als festivals que organitzava la Junta Militar, la qual havia creat l'«Olimpiada de la cançó d'Atenes» (com a continuadora del «Festival de la Canción Mediterránea», Barcelona 1959-67). (N. del T.)

pretenien donar-la a conèixer, sinó treure'n profit. Així és com «No era una illa», de *Kapetan Mikhalis*, es va fer famosa en vulgars interpretacions amb el, per a aquells moments, sospitós títol «Quan Creta sigui alliberada» (...). Per aquest motiu i per molts d'altres, vaig sentir la necessitat d'oferir una nova interpretació del meu treball, *Kapetan Mikhalis*, que, en aquesta ocasió, amb Fleri Dandonaki, troba la seva digna posició [...].

En primer lloc, trobem excessiva l'expressió «vulgars interpretacions». Certament, veus com la de Iorgos Romanós no les trobem cada dia, però tampoc la interpretació de Panos Kókinos, posem per cas, de cap manera podríem qualificar-la de «vulgar».

A més, la cançó només es va gravar una vegada (per Litsa Sakel·lariu) en àlbum com a «Quan Creta sigui alliberada (No era una illa)», amb tots dos títols, el segon entre parèntesis. Totes les altres gravacions duen per títol «No era una illa». Per tant, és totalment infundat que la cançó aparegués (amb paraules de Khatzidakis) amb «el, per a aquells moments, sospitós títol "Quan Creta sigui alliberada"».

Però, què volia dir exactament Manos Khatzidakis quan va dir «sospitós»? Quan es va fer aquesta declaració?

Si considerem l'expressió «per a aquells moments», no seria erroni suposar que el text podria haver estat escrit molt després de la caiguda de la dictadura.

I com que ja ens trobàvem en una transició política avançada, ¿per què M. Khatzidakis no va matisar una mica més aquell «sospitós»? ¿Per què no dir clarament que alguns (qui?) havien «empès» la cançó aprofitant la necessitat de la Junta d'«himnes» patriòtics?

¿O potser el terme «sospitós» es referia a una altra cosa? ¿És que M. Khatzidakis (com M. Loizos, que políticament es trobava als seus antípodes) pensava que cantaven «Quan Creta sigui alliberada» artistes gens comunistes i... la seva pròpia estètica burgesa se sentia molesta? En fi... hi ha, emperò, d'altres aspectes ben foscos...

Tot i que la cançó es va enregistrar per primera vegada el 1966, reapareix d'una manera estranya no el 1967 o el 68, sinó el 1971-1972, és a dir, cinc o sis anys més tard.

Recordem aquí que la tardor del 1972 Manos Khatzidakis torna d'Amèrica a Grècia. No estem segurs si aquests dos esdeveniments estan relacionats entre si: l'èxit de la cançó i el retorn de M. Khatzidakis. No obstant això, la veritat és que la cançó es venia, se sentia a tot arreu, a la ràdio i la televisió i, gràcies a ella, alguns van fer un bon negoci...

Però també hi ha una altra cosa ¿Per què, tot i afanyar-se M. Khatzidakis a gravar «Quan Creta sigui alliberada» tan bon punt va posar un peu a Grècia (probablement a l'octubre del 72), la cançó, finalment, no es va publicar abans del 1975?

D'una banda hi ha una mena de «pressa» per restaurar l'essència del cant «maltractat», mentre que per l'altra aquest roman al calaix durant tres anys, i es publica en uns moments que, de totes maneres, la condemnarien a l'oblit.

¿Qui d'esquerres cantaria en la transició el suposat cant de resistència «Quan Creta sigui alliberada»? Ni tan sols un dretà no s'hi atreviria... ¿No és tot plegat una mica estrany? Probablement no tant... Personalment tinc algunes explicacions, però no m'agradaria exposar-les, perquè no en tinc proves sòlides.

La cançó és enregistrada per segona vegada per Manos Khatzidakis i Fleri Dandonaki en una *première*, a Nova York, el 1970. Però està inclosa en l'àlbum *Fleri Dandonaki en les «Funcions» de Manos Khatzidakis*, aparegut per primera vegada el 1991 (Sirius / MBI).

Es va tornar a gravar a Atenes el 27 d'octubre de 1972 (o potser el 13-14 d'abril de 1973) i apareix oficialment per primera vegada el 1975, durant la transició, a l'àlbum *Kapetan Mikhalis i el Cicle del C.N.S. amb Fleri Dandonaki i Spiros Sakàs* (Notos).

Definitivament, la interpretació de F. Dandonaki és molt bella, però creiem que la primera versió de Iorgos Romanós és insuperable. També és excel·lent l'orquestració de M. Khatzidakis, on és rellevant la contínua presència del clavicèmbal (i també del llaüt, la guitarra i la mandolina), que dona al *Kapetan Mikhalis* un aire —diríem avui— psicodèlic-folk.

Com és natural la cançó no va caure en l'oblit. «No era una illa» va ser interpretada als anys vuitanta per Marinel·la. I mentre fèiem recerca en la discografia i en el YouTube hem pogut escoltar interpretacions més recents de [Panagiotis Petrakis](#), [Iannis Kharulis](#), [Manolis Lidakis](#), [Maria Faranduri](#), [El·li Paspalà](#), [Mikhalis Tzuganakis](#) i altres.

Si Manos Khatzidakis trobava «vulgars» les interpretacions de la generació dels setanta (no sabem si les havia escoltades totes, és clar), no ens podem imaginar què pensaria de l'«execució» (literalment) de «No era una illa» per part de [Vera Lambrou](#)...

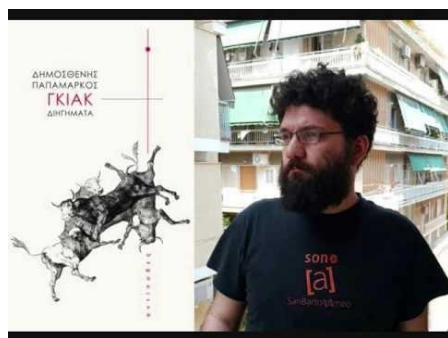
Tothom parla de *Guiak*

Marilena Astrapel·lu

(Traducció: Toni Góngora)

Aquesta entrevista a Dimosthenis Papamarkos va ser publicada, el 31 d'agost de 2015, en el magazín literari del diari *To Bήμα* (*La tribuna*):

<https://www.tovima.gr/2015/08/31/vimagazino/oloi-milane-gia-to-gkiak/>



Dimosthenis Papamarkos amb la portada de la 1a edició de *Guiak*, ed. Andipodes, 2014

(Fotografia: tovimagr)



(Fotografia: biblionet.gr)

Dimosthenis Papamarkos va néixer a Malessina, Lòcrida, el 1983. *Guiak* és el seu quart llibre. Ha publicat dues novel·les de gènere fantàstic, *La germanor del silici* (*Η αδελφότητα του πυριτίου*, Armós, 1998), *El quart cavaller* (*Ο τέταρτος ιππότης*, Kedros, 2001) i el recull de narracions *MetaPoesia*¹ (*ΜεταΠοίηση*, Kedros, 2012), amb el qual es va apropar al realisme, sembrat d'elements sobrenaturals tal com es trobena la tradició popular, i com, més o menys, va continuar amb *Guiak*

Marilena Astrapel·lu va estudiar Conservació d'Obres d'Art i Teoria de l'Arquitectura a Grècia i al Regne Unit. Ha col·laborat amb les revistes *Soul*, *Art Review*, *Tank*, *Intersection* i *Next Level*. Des de 2006 treballa a *Tribuna* i en els seus suplementos, principalment en el reportatge cultural. El 2012 es publicà el seu llibre *Persones* (*Πρόσωπα*, ed. Polis), un recull d'entrevistes amb personalitats de l'àmbit de la literatura, les arts plàstiques i el teatre.

No sé què va anar abans, la crítica oficial o el boca-orella, o si els dos canals van coexistir sense saber-ho. Sigui com vulgui, pel que sembla, tothom parla de *Guiak* (*Γκιάκ*, Edicions Andípodes, 2014). A més a més, les narracions de Dimosthenis Papamarkos, que tenen lloc en l'eco llunyà de la campanya i desastre d'Àsia Menor en una llengua «oral», però viva, la dels arvanites de la Lòcrida, es troben ja a la cinquena reimpressió. L'autor de trenta-dos anys, criat a Malessina, ha donat vida als orgullosos i rudes arvanites del passat i ha ofert al públic una experiència lectora elevada amb moltes turbulències.

¹ El títol *ΜεταΠοίηση*, de mal traduir, juga amb el significat literal (un canvi en la forma o la composició d'una cosa per tal d'utilitzar-la d'una manera diferent) i el suggeriment d'un fort element poètic posterior que es desprèn de la transformació (n. del t.).

El fet de tornar al passat a través de l'escriptura té a veure amb la necessitat de recórrer a l'ahir per comprendre l'avui?

A *Guiak* la tornada al passat va venir imposada per la necessitat de trobar un marc narratiu en què aquests personatges específics poguessin funcionar amb una relativa naturalitat. Tots es troben al llindar d'un canvi, d'una transformació, per tant volia que l'època reflectís també aquesta condició. Els anys de la campanya i el desastre de l'Àsia Menor se situen en una època en què Grècia es troba en un punt d'inflexió i és realment llavors quan es produeix la gran transformació que condueix a l'estat grec modern. Les darreres restes de premodernitat comencen a declinar, mor la Gran Idea, tenim l'afluència d'un nou element de població que du una cultura completament diferent a la del tronc principal de l'estat grec. «La tornada al passat» no té tant a veure amb una investigació del passat com amb una exploració de la identitat.

De tota manera, la crítica que va rebre l'obra és que un escriptor avui té un munt de material per pouar de la realitat que l'envolta, de manera que no hi ha cap raó per mirar tan enrere.

Els que practiquen aquest tipus de crítica proposen bàsicament els seus propis criteris, segons els quals una obra contemporània hauria d'inspirar-se en l'època contemporània i parlar-ne d'una manera explícita. Una obra sempre pertany a la seva contemporaneïtat independentment de si es refereix a una època que es remunta a mil anys enrere. L'aspecte i els filtres de l'autor són moderns i són els seus. En un segon nivell, crec que a través d'aquest món diferent, que és a primera vista el món d'una altra època, s'aborden qüestions i preocupacions modernes. L'escenari és només una forma a través de la qual es pot parlar de qualsevol cosa i, de vegades, justament el fet de distanciar-se de les coses i aquesta sensació de defamiliarització creada per la distància t'ajuda a parlar més clarament sobre estructures, coses i situacions que passen ara.

És una mica estrany, però, haver començat amb la novel·la i haver continuat amb la narrativa curta. La majoria dels escriptors segueixen el camí contrari.

La qüestió és quin tipus d'història vols explicar. La finalitat imposa l'elecció del mitjà. Vaig pensar que per a la gran història que volia explicar convenia més una sèrie d'històries més petites connectades entre si que no pas una novel·la de longitud semblant.

Us va sorprendre el gran èxit de *Guiak*?

Mentiria si afirmo el contrari. Naturalment, pots dir quan acabes un llibre si és bo o si agradarà. També tens un cercle de persones que l'han llegit i en donen una opinió. Estava satisfet amb el resultat i pensava que havia escrit alguna cosa bona, però això no em preparava per a un èxit i unatjectòriasemblants.

És cert que els vostres projectes inclouen un còmic amb la història d'Erotòcrit il·lustrada per Iorgos Gussis?

Sí, al grup també hi ha l'escriptor i periodista Iannis Rangos i Panagiotis Pandazís, que s'encarregarà de donar-hi color. L'editorial Polaris ens va demanar que féssim una cosa clàssica de la literatura grega moderna. Vam suggerir *l'Erotòcrit* perquè és un dels primers textos en llengua vulgar, molt conegut però alhora tan desconegut. El malentès més típic de molta gent és que la història té lloc a Creta a l'edat mitjana, quan, de fet, la trama té lloc a l'antiga Atenes. És una obra que es troba completament fora del temps i de l'espai, en certa manera una fantasia grega del tipus *Joc de trons*. Personalment, és una de les meves favorites per mor de la llengua.

O sigui que després de la parla local rumeliota de *Guiak*, torna l'amor pels dialectes en desús...

M'agrada aquest joc, enfrontar-me cada vegada amb un estil de llengua diferent, per això m'he implicat en el tema del còmic, perquè es tracta d'una manera molt diferent de narrar. El llenguatge s'ha d'adaptar a una cosa diferent, ha de funcionar harmònicament amb la imatge. També és diferent la manera de pensar l'estructura, a diferència de l'escriptura, hi té un paper important el que no diràs i el que no mostraràs.

Has començat el pròxim llibre?

Hi ha una idea per a una novel·la, però es troba en una etapa molt primerenca, hi ha el meu doctorat pendent (nota del redactor: és candidat a doctor en història grega antiga a la Universitat d'Oxford) i cal una distància de *Guiak*...

Una altra Àsia Menor

Vanguelis Khatzivassiliu

(Traducció i notes: Toni Góngora)

Aprofitant l'avinentsa de la reedició de *Guiak*¹ (amb canvi d'editorial, ara a Edicions Pataki, Atenes, 2020) hem considerat oportú presentar-vos aquesta obra de Dimosthenis Papamarkos. Es tracta d'un recull de narracions que, publicat el 2014 per l'editorial Andípodes, tot d'una va fer forrolla entre els lectors i, de seguida, entre els crítics. Tampoc no van trigar gaire a arribar els premis: el 2015 va rebre el premi de narrativa curta de l'Acadèmia d'Atenes / Fundació Petros Kharis i el de la revista *O anagnostis (El lector)*. És justament d'aquesta revista que hem triat un article de Vanguelis Khatzivassiliu que ens servirà a la perfecció per a situar l'obra.

La versió original de l'article, publicat el 6 de març de 2015, es troba en el següent enllaç: <https://www.oanagnostis.gr/mia-alli-mikrasia/>



(Fotografia: biblionet.gr)

Vanguelis Khatzivassiliu (Atenes, 1959) va estudiar Ciències polítiques i Economia Regional. Com a crític literari ha col·laborat amb els diaris *Avdí (Aurora)*, *Proti (Primera)*, *Kathimerini (Quotidià)*, *Eleftherotipia (Premsa lliure)*, on fou membre de l'equip de redacció del suplement «Viliothiki» i *To Vima tis Kiriakis (La Tribuna del Diumenge)*, així com en diverses revistes de literatura. En col·laboració amb Katerina Skhinà i Manolis Pimplís, s'ocupà en l'emissió setmanal *Llibres a la capsa* a l'ET1. Ha publicat nombrosos assaigs i antologies d'escriptors grecs. Ha ensenyat crítica literària al Taller del Llibre del EKEVI i participa en la redacció de la revista *Ithaca*, en anglès, que edita aquesta institució.

Amb un recull de narracions i dues novel·les en el seu haver fins al moment, Dimosthenis Papamarkos torna amb un altre recull de narracions, que té per títol *Guiak*, on dona veu als combatents del front de l'Àsia Menor. Res, però, no és exactament el que sembla. Els herois de Papamarkos, no els veiem mai al camp de batalla (com a màxim, expliquen amb quatre mots l'experiència que hi han tingut) i, d'altra banda, tots provenen d'una zona geogràfica concreta, el pobles arvanites de la Ftiòtida. Sobre la base de la parla local i d'una llengua de caràcter oral (una llengua amb giragonses i alternances contínues, que

¹ Paraula albanesa que, segons que indica autor en una nota al començament del llibre, significa: 1. sang, 2. relació de sang, 3. assassinat comès per motius de venjança, 4. raça.

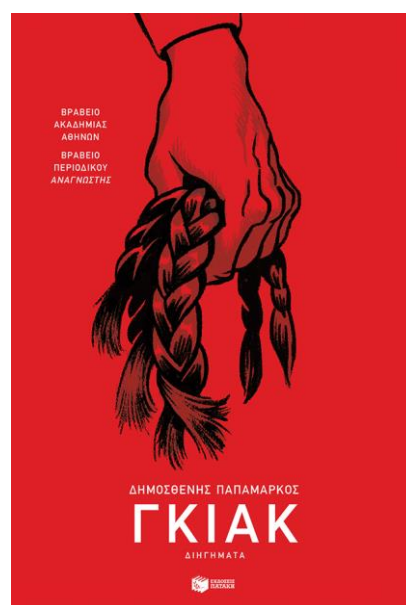
sap expressar els sentiments més intensos sense caure en el sentimentalisme), els personatges de Papamarkos no tenen el cap a la guerra, sinó a la rereguarda de la seva vida quotidiana i familiar. I tots s'afanyen a narrar quelcom de molt dramàtic sobre això.

Què han deixat enrere els personatges o què trobaran quan tornin del front? En primer pla veurem les passions que s'encenen a l'interior de la família i del cercle estret del poble: uns perdran la dona per una mà homicida i descobriran l'assassí entre els companys d'armes a l'Àsia Menor, per prendre'n venjança tot seguit, i d'altres es mataran entre ells per una xicota amb un bon dot —i els qui sobrevisquin la reclamaran, a ella i la seva fortuna, de bon començament. Vet aquí, doncs, els codis d'honor i l'alè greu del mascle sota el pas greu de la Història.

I quan, així i tot, l'autor ens conduirà a l'escenari de la guerra, no parlarà dels triomfs de l'avanç grec o de la derrota i retirada posteriors de l'exèrcit hel·lènic, sinó de la violència que els soldats grecs tindran reservada als ciutadans turcs no combatents, apunyalant i disparant a tort i a dret. Papamarkos, però, no s'apressa a condemnar ningú: això és el que passa a les guerres i la violència porta violència, sobretot quan s'abandona la rutina de l'expedició, tot i els excessos que comporta, per llançar-se al foc de la batalla i matar, tant si agrada com si no, qui se't posi per davant. És en aquest sentit que llegirem la millor narració del recull, que du per títol «Knaker» i és la història d'un grec que treballa de matador en un escorxadador a Amèrica i que va romandre per sempre a l'estranger després que els seus, a Grècia, havien rebut amb un horror hipòcrita les històries que explicava sobre la gent que havia matat a l'Àsia Menor, quan mirava de mantenir-se viu a qualsevol preu. La guerra en qüestió no és la guerra per la nació i la pàtria, no és ni tan sols la manera com la lleialtat a la nació i a la pàtria pot justificar els esgarriaments personals: és l'ésser humà despulat de qualsevol excusa en una lluita desesperada per la supervivència.

A *Guiak* trobarem també enamorats que perdran el seu amor després de la destrucció d'Esmirna o tornaran sans i estalvis al poble per trobar-hi tot seguit el menyspreu amorós, i fins i tot la traïció. Aquí hi ha, igualment, persones que veuen visions i a qui els fantasmes perseguiran de nit (una altra narració molt bella que du el títol de «Taratararura»), així com dones amb l'audàcia d'enfrontar-se a la Seca per expulsar-la ben lluny.

Dreta: portada de la nova edició de *Guiak*.
Atenes: Edicions Pataki, 2020





VII. TRADUCCIONS LITERÀRIES

Z'. ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

Dues cançons populars¹

Traducció: Pau Sabaté Marqués

I. El retorn de l'emigrant

El llevant s'ha fet de rosa | i a ponent es fa de dia,
trenca l'alba a les muntanyes | i surt l'estel del matí,
els ocells van a pastura | i les noies a la font.
Surto jo amb el cavall negre | i amb els gossos de cacera,
trobo una noia que renta | dins d'un safareig de marbre.
La saludo i no em diu res, | li parlo i ella no em parla.
«Vinga, noia, treu-nos aigua | i tingues bona ventura,
que en beurem jo i el cavall | i també en beuran els gossos».
Quaranta poals va treure'n | i els ulls, no els hi vaig ni veure;
i al que fa quaranta-dos | la vaig veure que plorava.
«Per què plores, ben plantada, | i amb tanta pena gemegues?
És que tens gana o tens set | o tens una mala mare?»
«Foraster, si em veus que ploro | i amb tanta pena gemego,
no és que tingui gana o set | ni que tingui mala mare,
sinó l'home lluny de casa, | que fa deu anys que no torna.
Jo l'espero dos anys més, | fins que en passin tres l'espero,
i si no ve i no el veig més, | llavors penso fer-me monja.
Aniré a turons solius | per bastir-hi un monestir
i a la cel·la em tancaré, | tenyiré els vestits de negre,
que a ell se'l mengi l'estar lluny | i a mi, en canvi, els rasos negres».
«Noia, el teu home ara és mort, | noia, el teu home va perdre's.
Les meves mans l'aguantaren, | les meves mans l'enterraren,
vaig partir-m'hi el pa i el ciri | i va dir que me'ls paguessis,
també vaig fer-li un petó | i em va dir que me'l tornessis».
«Si pa i ciri vas partir-t'hi, | penso pagar-te'n el doble,
però aquest petó que dius, | que sigui ell qui te'l faci».
«Noia, jo sóc el teu home | i jo sóc aquell que estimes».
«Foraster, si ets el meu home | i tu ets aquell que estimo,
digues-me senyals del pati | i llavors et podré creure».
«Hi ha un pomer a la teva porta | i una vinya tens al pati
que fa una garnatxa roja | que després fa un vi moscat
que se'n refresca qui en beu | i en demana més encara».
«Això són senyals del pati, | que tothom els pot saber,

¹ Politis, Nikólaos = Νικόλαος Πολίτης. 1958. *Δημοτικά Τραγούδια. Εκλογαί από τα τραγούδια του Ελληνικού λαού*. Atenes: Βαγιονάκης-Γρηγορόπουλος.

de camí hi vas passar un dia, | els vas veure i me'ls dius ara.
Digues-me senyals de casa | i llavors et podré creure».
«Al mig de la cambra hi ha encesa | una candela daurada
que et fa llum quan et despulles | i quan els cabells et trenes,
i et fa llum al dolç trenc d'alba | els dies que vols mudar-te».
«Algun veí meu dolent | t'ho ha dit i per això ho saps.
Digues-me senyals del cos, | que són senyals de l'amor».
«Als pits, hi tens una piga | i una altra piga a l'aixella
i, al bell mig de les mamelles, | un amulet del teu home».
«Foraster, tu ets el meu home | i tu ets aquell que estimo».

II. Un llavi roig vaig besar

Un llavi roig vaig besar | i el meu llavi va tenyir-se'n,
me'l torquí amb un mocador | i el mocador va tenyir-se'n,
vaig rentar-lo dins del riu | i el riu i tot va tenyir-se'n,
i va tenyir-se'n la platja | i també la mar oberta.
Baixà una àliga a beure aigua | i les ales va tenyir-se'n,
i va tenyir-se'n mig sol | i la lluna ben sencera.

Dimítrios Vikelas (1835-1908)

El malalt de ràbia¹

Traducció i notes: Antoni Góngora

La conversa anava sobre els gossos.

El sopar havia acabat. Les senyores al balcó admiraven els núvols encesos de la posta de sol i nosaltres al voltant de la taula preíem el cafè tot fumant. N'Andreas, el meu nebot, que no fumava encara o fumava d'amagat, jugava en un racó amb el seu gos. Però les manifestacions sorolloses d'afecte mutu d'aquests dos no contribuïen ni a l'entreteniment ni a la bona digestió dels més grans, que érem a taula. Ningú se'n queixava perquè n'Andreas era fill únic de l'amfitrió i el gos era el company estimat de n'Andreas. No calia, però, una gran dosi d'intel·ligència per comprendre que la majoria ens hauríem alegrat amb l'expulsió del quadrúpede bulliciós. El meu cunyat, a qui no li costa d'entendre les coses, es va afanyar a alliberar-nos de l'animal amb l'evident disgust del fill.

Un cop restituïda la tranquil·litat, es va reprendre, més viva, la conversa al voltant de la taula i, com era natural, vam començar a parlar de l'expulsat, de les diferents virtuts que tenia, de la seva raça i, en general, dels gossos. Tractant-se de gossos, una cosa va dur a l'altra fins que vam acabar en el capítol de la ràbia. N'Andreas, que semblava més interessat que cap altre en aquest tema, va preguntar al capellà del poble, amb qui havíem compartit taula, si la ràbia era freqüent al poble.

—Freqüent no, però no pas desconeguda —respongué el pare Serafim i ens va explicar, entre altres coses, la malaltia d'un bon gos que tenia i que va haver de matar feia alguns anys, quan va tenir la certesa que es tractava de la ràbia.

N'Andreas interrompia el relat del capellà a cada moment amb les seves preguntes: com es va adonar el pare Serafim que el gos tenia la ràbia, què li va fer, on el va lligar, com el va matar? El sacerdot li donava respostes detallades, gràcies a les quals confesso que aquell vespre vaig aprendre moltes coses sobre la ràbia.

—Ara parlem de gossos —va dir el meu cunyat, interrompent la darrera pregunta del fill—. Però què diries, Andreas, si el pare Serafim t'explicava que ha vist una persona malalta de ràbia?

—Una persona amb la ràbia! —exclamà n'Andreas. I, ell i tots, vam començar a fer preguntes al capellà. Com, on, quan, què va passar, què se'n va fer?

¹ Per a la traducció d'aquesta narració, publicada el desembre de 1877, he seguit l'edició de 1897, la darrera que es va fer en vida de l'autor: Δημητρίου Βικέλα. 1897. *Διηγήματα*. Ἐκδοσις νέα μετὰ πολλῶν εἰκόνων. Ἐν Ἀθήναις: ἐκ τοῦ τυπογραφείου τῶν καταστημάτων Ἀνέστη Κωνσταντινίδου (n. del t.).

Les celles espesses del pare Serafim s'havien arronsat en sentir les darreres paraules del meu cunyat. No va respondre a cap de les preguntes successives que li vam formular. El silenci i la cara seriosa mostraven que uns records tristos li oprimien el cor, que no li resultava agradable reviure'ls. Però veient-nos a tots encuriosits i impacients per escoltar-lo, va vèncer els dubtes, es va redreçar a la cadira, es va llevar el bonet del cap, el va posar damunt la taula, es va fregar dues o tres vegades el front amb el palmell dret i, mirant-nos amb esguard serè a cada un de nosaltres, l'un darrere l'altre, va començar la seva narració:

—Tots coneixeu les Eres Antiques que són als afores del poble, cap al nord. El nostre cementiri, com recordeu, és una mica més lluny, cap a l'oest. Vinyes a la dreta, la muntanya a l'esquerra, i, entremig, el camí que va des de les Eres fins al cementiri. A mig camí més o menys, per la banda de la muntanya, potser heu reparat en un pi enorme, les velles branques del qual formen un petit oasi d'ombra, quan el sol abraça aquella extensió despoblada d'arbres. Quan hi passo i veig el pi, el cor se m'encongeix i la remor que fa em sembla com si balbotegés el nom del pobre Khristos.

Des de llavors han passat tretze anys. Era a mitjan agost. Uns quants dies abans havia corregut la brama sobre l'aparició d'un llop pels voltants del poble. El vell Mitros, que aquell any s'havia fet la cabana a prop de les Eres, explicava que una nit l'havien despertat els lladrucs del seu gos, que va obrir la finestra i va veure a l'altra banda del tancat un llop enorme, que va agafar l'escopeta i va disparar, però no el va encertar i el va veure a la llum de la lluna com es retirava amb la cua baixa i caminant com un borratxo, i que es va espantar tant que no va pensar a tornar a carregar l'escopeta d'un sol canó per disparar-li una segona vegada. I uns pastors van parlar de fets semblants, de manera que corria el rumor pel poble que un llop perillós era entre nosaltres i la gent dormia a la nit amb un ull obert, pensant en els seus animals.

El perill era més gran del que s'imaginaven, perquè l'enemic no era un llop afamat, sinó una lloba rabiosa.

Una tarda —era dilluns— en Khristos pasturava les ovelles del pare a prop del pi que us deia. Seia a l'ombra mentre adobava una munyidora vella, quan, de cop i volta, veu les ovelles que fugien aterrides, l'una damunt l'altra. Es tomba cap al cementiri i què veu? A una distància de vint passes la lloba enfurida, a punt d'atacar, mostrava les seves dents terribles. S'aixeca tot d'una en Khristos i agafa una pedra. Els llops normalment tenen por de les persones i fugen. Però que Déu mos en guard d'un animal rabiós!

El pare Serafim va agafar maquinalment el seu bonet de la taula i se'l va posar al cap. Després d'uns instants de silenci continuà:

—Permeteu-me, amics meus, que us doni un consell, que espero que no el necessiteu mai. És probable que no vegeu mai un llop rabiós. Però, tant de bo que no passi, si mai us ataca un gos rabiós i no teniu una arma o un pal prou fort per trencar-li la closca, mireu de protegir-vos les mans abans de qualsevol altra cosa. Si intenteu de lluitar contra l'animal

amb les mans, us les mossegarà. Els que vestiu a l'occidental teniu el barret, jo, el bonet, els que porteu fustanel·la, el fes. Sigui com sigui, penseu com resguardar les mans nues, utilitzant qualsevol protecció a tall d'escut contra l'animal.

En Khristos ni estava en disposició de protegir-se ni va tenir temps de fer-ho. La lloba, en comptes de girar cua i fugir, ben al contrari, tot d'una que va veure que el jove s'aixecava, s'hi afua i, abans que en Khristos pogués llançar la pedra, les potes davanteres de la bèstia li pressionen el costat dret i les dents li esquinçaven el pit.

La pedra li va caure dels dits, però li quedaven totes dues mans lliures.

En Khristos era el noi més alt del nostre poble, fort i valent, un jove gallard. Però el perill fa valent fins i tot el covard. Baixa de cop el braç dret i estreny el coll de la lloba sota l'aixel·la, li agafa el cap amb l'esquerra i intenta escanyar-la! Llavors va començar una lluita terrible. Les urpes i les dents de la bèstia rabiosa van esquinçar tot el costat dret del pobre xicot. No podia fer servir el ganivet, perquè, per treure'l de la cintura, havia d'alliberar el cap de la lloba, que aguantava amb la mà esquerra. No podia moure la dreta i afuixar la pinça amb què estrenyia el coll de l'animal. No s'atrevia a cridar. Pobre d'aquell que lluita, si comença a gastar les seves forces cridant! Finalment cauen tots dos a terra sense que es desfés aquella abraçada terrible. En Khristos damunt, la lloba a sota, però amb el cap lliure davant el pit d'en Khristos, que destrossava en la seva lluita per desempallegar-se'n.

En Khristos ja començava a sentir que li faltaven les forces i es va començar a desesperar, quan de sobte sent una veu llunyana, la veu del vell Mitros.

—Aguanta, Khristos, ja hi arribo!

Les ovelles d'en Khristos en la seva fugida havien arribat fins a la cabana del vell Mitros. Sorprès, el vell va obrir la porta i va veure de lluny en Khristos que lluitava amb la bèstia. Agafa tot d'una l'arma de la paret i hi acut corrents, tant com li ho permeten les seves cames ancianes.

Quan finalment va arribar al pi i els va veure tots dos aferrats, no sabia què havia de fer. Com podia disparar a l'animal sense ferir la persona? En Khristos, com si hagués recobrat forces en veure l'ajuda que li havia arribat, estreny el cap de la lloba, el manté tan lluny del pit com pot i crida: «Dispara!» El vell, sense perdre temps, posa el canó a l'orella de l'animal i dispara. La lloba va morir a l'acte.

El pare Serafim va callar un moment. Ningú de nosaltres va interrompre el seu silenci. Vèiem que tenia més coses a dir-nos i esperàvem.

Entretant el sol s'havia post. Dins la sala els racons van començar a enfosquir-se. Les dones encara eren al balcó i en sentíem les converses animades i les rialles alegres.

—Sabeu, amics meus —va continuar el capellà—, què pensava ara i què penso sovint? Pensava com ens perjudica la ignorància, quants mals hauríem evitat o reduït, si sabéssim més coses. Però qui ens les ensenyarà? La veritat és que anem millorant progressivament, a poc a poc, però encara som bastant enrere. Sabeu que en tots els pobles del nostre districte no hi ha ni cap metge ni cap farmàcia. No sé si se n'ha publicat mai cap a Atenes, però fins aquí no ha arribat mai cap llibre ni fullet amb instruccions sobre com evitar o tractar les malalties més comunes, no dic pas la ràbia, sinó afeccions que delmen injustament els nostres fills! Bé! Tot arribarà amb el temps.

Quan en Khristos va tornar al poble recolzant-se a les espatlles del vell Mitros, ple de sang, ferit, amb la roba estripada, va haver-hi una commoció general. Ho vaig saber de seguida i vaig córrer a veure'l. Vivia a casa de son pare, en aquella casa de dues plantes, passat el cafè, al carrer de l'església. A baix magatzem i tafona, a dalt dues habitacions petites, a les qual s'entrava per una escala exterior a la façana de la casa, sobre el carrer.

—Allà on viu ara el mestre? —va preguntar n'Andreas.

—Sí. Quan vaig pujar-hi, amb prou feines vaig poder arribar fins on era en Khristos. Les veïnes havien envaït les dues habitacions i envoltaven el jove, amb bones intencions, però inútils, en comptes d'ajuda hi duïen confusió. La primera cosa que calia fer no era rentar la sang o arreglar la roba d'en Khristos, sinó cauteritzar les ferides. Però ningú no hi pensava. L'única idea era com aconseguir l'herba de la ràbia. Vaig fer tot el possible per convèncer-los que l'enviessin de seguida a Atenes, a l'hospital. No van voler ni sentir-ne a parlar. Només herba de la ràbia i més herba de la ràbia! Aquesta era la desitjada panacea, però al poble ningú no en tenia, d'herba de la ràbia.

—Quina herba és aquesta? —vaig demanar al capellà interrompent-lo.

Els ulls de tots els que eren a taula es van girar de cop cap a mi i vaig sentir que em ruboritzava sota les seves mirades. Vaig veure que la meua interrupció havia molestat l'auditori i em vaig penedir de la pregunta inoportuna. No era el moment per a investigacions botàniques, però me'n vaig adonar massa tard.

—No sé com descriure-la, perquè no la conec —va respondre el capellà—. Suposo que creix a Salamina.² És un secret i font d'ingressos dels monjos de Faneromeni.³

No vaig demanar més aclariments, sinó que vaig acotar el cap en silenci. El pare Serafim es va adonar de la incomoditat que sentia i va continuar:

² Salamina de Xipre (n. del t.).

³ Aquesta narració fou escrita abans dels descobriments de Pasteur. El remei dels monjos de Salamina contra la ràbia al qual fem referència és una barreja de pols dels insectes coleòpters *Mylabrisvariabilis* i de l'arrel de la planta *Cynanchum erectum*, que pertany a la família de les *Asclepies*. Segons Fraas, aquesta planta és l'*apókynon* dels antics, anomenat també *kynómoron* i *pardalianchés* (Karl Nikolaus Fraas, *Synopsis plantarum florae classicae*, Munic 1845, pàg. 160). Un altre nom del *Cynanchum erectum* és *Marsdenia erecta*. Vulgarment es diu *mort* o *herba de la ràbia* (n. de l'a.)

—Finalment vaig poder convèncer en Khristos i els —o més aviat *les*— que l'envoltaven i es va decidir de traslladar-lo a Atenes. Volia partir l'endemà. Vaig insistir i finalment vaig aconseguir que partís de seguida, després de prometre-li que l'acompanyaria. Vam muntar els nostres ases i ens vam posar en camí. Les veïnes ens van omplir de bons desitjos, però sense semblar convençudes que l'hospital pogués suplir la manca d'herba de la ràbia. Vam arribar a Atenes molt tard. Vaig deixar en Khristos a l'hospital i vaig tornar a la meua cel·la ben entrada la nit.

Tot això va passar, tal com us he dit, dilluns. Dijous va tornar en Khristos. Encara tenia el mal de la cauterització, però, a part d'això, semblava estar bé. Passats uns quants dies les ferides van cicatritzar completament. Però la gent del poble no confiava en el tractament de l'hospital. Els recels no venien per la demora en la cauterització, sinó per la manca d'herba de la ràbia. Com era possible evitar la ràbia sense herba de la ràbia? Allà on apareixia, doncs, en Khristos, es manifestava una por misteriosa al seu voltant. Les mares procuraven recollir de seguida els fills perquè no es trobessin a prop d'ell. Els homes es mostraven molt atents, com en prevenció que no trobés un motiu per enfadar-se. En una paraula, tot el poble estava en guàrdia. I ell, ¿compartia les pors dels convilatans sobre la seva curació? La vacil·lació amb què responia les vegades que el vaig trobar, les mirades furtives que llançava als que passaven mentre parlava amb ell, això i altres coses evidenciaven que el pobre tenia els seus recels. El compadia de tot cor. Imagineu, amics meus, quina tortura, quina angoixa suposa la por de dur amagada dins teu una malaltia com aquesta i esperar que esclati d'un moment a l'altre!

—El pitjor és —va dir el meu cunyat— que aquesta por alimenta la malaltia. Ho vaig llegir no fa gaire en una revista científica. La por que s'apodera de tantes persones a qui ha mossegat un gos, una por que amaguen per vergonya o per no encomanar-la als parents, constitueix en si mateixa una malaltia. Aquest estat patològic agreuja les conseqüències de la ferida i de la cauterització. Això per si mateix pot provocar tètan. La hidrofòbia i el tètan tenen moltes semblances. Això diuen els metges. Però de què serveix que ens ho diguin, si no ens ensenyen la manera de dominar i erradicar les nostres pors secretes? Aquí m'agradaria veure com se'n surten! Però perdoneu-me, pare, us he interromput.

—Sense haver llegit res sobre això, ho sospitava —va reprendre la paraula el capellà—. Mentrestant passaven les setmanes i la gent del poble començava a oblidar aquella història, o almenys a no parlar-ne, quan, a finals de setembre, un matí el pare d'en Khristos ve i em diu que el seu fill no es trobava bé.

—Què té?

—No ho sé. Té febre. No té gana.

El vaig anar veure de seguida. El vaig trobar estirat a terra damunt la seva capa. Estava tranquil, però pàl·lid i espantat. Em va dir que no podia respirar, que de tant en tant li venia com un ofegament al coll, que estava molt neguitós. Li vaig donar una mica de llet i

el vaig animar a beure'n. Es va reincorporar, em va agafar el got de les mans i es va disposar a beure'n. Però, tan bon punt se'l va acostar als llavis, es va veure dominat pel calfred i pel fàstic. Amb prou feines vaig tenir temps de prendre-li el got. Espasmes terribles es van apoderar d'ell. Pensava que es moria. Al cap de poc va tornar en si.

—Ai —va dir—, mon pare en té la culpa. Si s'hagués preocupat de dur-me l'herba de la ràbia, no moriria ara víctima de la ràbia!

El vaig mirar de convèncer que la seva malaltia era un simple trastorn estomacal, li vaig dir tot el que vaig poder, encara que desgraciadament no m'ho creia, i el vaig deixar amb la promesa de tornar-lo a visitar al vespre, perquè aquell dia havia d'oficiar un casament al poble més llunyà de la meva parròquia. Així és la vida del sacerdot: de la tristesa a l'alegria, de les noces al funeral. Què hi farem?

Al vespre, abans d'entrar al poble, vaig saber que en Khristos es trobava en estat de frenesia. Son pare m'esperava a la meva cel·la. Volia que l'ajudés a traslladar el malalt a una altra casa de planta baixa. Ho exigien els veïns. Temien que sortís al carrer i comencés a mossegar a tort i a dret. A la primera planta on es trobava, si volia sortir, no era possible impedir-li-ho. Podia saltar per les finestres. El volien en una planta baixa perquè fos més fàcil vigilar-lo. La gent del poble tenia por i la por és cruel i despietada. Vaig comprendre que, si el pobre Khristos esdevenia una amenaça, un perill, li dispararien.

Sense perdre temps em vaig desplaçar fins allà on era. Afortunadament vaig trobar el malat en un moment de calma. Seia a terra amb els colzes sobre els genolls i el cap entre les mans. Els pocs mobles de l'habitació estaven capgirats, i pertot hi havia bocins de plats trencats. Us confesso que en aquell moment em va dominar la por. Però ja no podia fer-me enrere encara que ho volgués. M'hi vaig acostar, li vaig posar la mà damunt el cap i vaig fer una pregària en veu alta.

Quan vaig acabar, es va senyar i em va besar la mà.

—Khristos, aquí no estàs bé —li vaig dir—. Anem a cal teu oncle. No hi viu ningú i t'hi trobaràs millor i més tranquil. Segueix-me.

Es va aixecar en silenci.

—No vull que em vegi ningú —va dir amb calma—. Digueu a tothom que s'aparti del nostre camí.

Va obrir la porta i, tot i que no hi havia ningú fora, vaig cridar ben fort: Marxeu tots, aneu a casa vostra.

—No ha quedat ningú fora, Khristos. Anem.

—No puc veure la llum, pare. Em molesta.

El sol ja s'acostava a la posta i els darrers raigs penetraven dins l'habitació humil a través de la porta oberta. En Khristos va agafar la capa, se la va posar al cap, la va baixar fins a la cara i em va donar la mà. Jo davant, ell darrere, ens vam traslladar d'una casa a l'altra. Allà vaig restar una estona llarga al seu costat, el vaig intentar consolar com vaig poder, i me'n vaig anar quan ja s'havia fet de nit. Quan vaig obrir la porta per sortir, em va semblar veure homes armats en la foscor. Vaig tancar la porta. La clau era per fora. Vaig tancar amb clau i vaig partir.

La gent del poble em va envoltar de seguida demanant-me pel malalt. Els vaig dir que s'estava morint i els vaig pregar en nom de Déu Misericordiós que el deixessin morir en pau. Els infeliços no eren insensibles. Compadien amb tota l'ànima l'amic, el company. Però l'instint de conservació és superior al sentiment de la compassió, i la por desperta els instints de la bèstia al cor de l'ignorant...

En aquest punt ens van interrompre les senyores. La fresca vespertina les va fer fora del balcó.

—Encara esteu a les fosques —va exclamar la meva germana—. El pare Serafim us deu explicar alguna història interessant. ¿I no ens l'explicareu també a nosaltres per entretenir-nos?

I va ordenar a la criada que dugués llums.

—Com va acabar en Khristos? —va preguntar n'Andreas en veu baixa.

El capellà tancà els ulls i va moure la mà horitzontalment.

No ho vaig entendre, ni tampoc ja no volia saber què significava aquell gest. Va morir? El van matar?...

La criada va entrar amb espelmes enceses i vam canviar de conversa.

Andreas Karkavitsas (1865-1922)

L'altre món¹

Traducció: Pau Sabaté Marqués

És desconegut, el mariner que va fer-nos el gran favor. Desconegut i mai glorificat, com passa amb els sants pobres. Sempre la sort, la punyetera sort! Però jo, si en sabés el nom, li encendria més ciris que els que encenc cada any a sant Nicolau. Aquest ens salva —i no tan sovint com això— dels temporals. Aquell, en canvi, amb una jugada mestra ens va alliberar al mateix temps dels dimonis de l'infern i dels sants del paradís, que em sembla que no hi ha gaire diferència. No dic que em faci gràcia veure els dimonis amb les banyes recargolades, les cues llargues i les urpes dels peus esmolades. No tinc ganes de sentir ni els udols rabiosos que fan, quan enforquillen alguna ànima amb crueltat, ni el xup-xup del quitrà que bull a les Set Calderes, ni els planys i els laments dels condemnats. Però la companyia dels Pares de l'Església —que tant de bo que em beneeixin—, amb els rosaris i l'encens, i la incomparable serenor del paradís, tampoc no puc dir que m'agradi gaire. Què hi vols fer, què vols que et digui? El difunt que dic, per això, se'n va sortir més bé. Ens va plantar la tenda a part i així no ens posem pedres al fetge... si és que tenen fetge, els morts!

Just després de fondejar el llagut a l'illa —a Sérifos, posem per cas— el patró va agafar la mesura i va anar-se'n cap al poble, a mesurar el blat. Espurnejava, quan va emprendre el camí, però això no el va frenar. Quatre gotes, diu, parará d'aquí poc. Però, quan va arribar a la pujada, va i es posa a ploure fort: un bon aiguat! On es podia entaforar? No veu cap arbre, ni cap cabana, ni cap cova per allà al voltant. Córrer cap al poble, només era a mig camí, encara; tornar-se'n al llagut, tres quarts del mateix. S'atura, dubtós, i de sobte es posa a riure. Mira que no el vegi cap caminant: ni una ànima! Es despulla de pressa i es queda conill, com un Adam. Plega ben plegada la roba, la fica a la mesura, es posa la mesura dalt del cap i comença a caminar. Mullar-se li era igual. La pellota aquesta que tenim no té por de pluges ni de maltempades: està adobada. El que no li era igual era la roba, al pobre paio, que aquell dia l'estrenava.

Al cap d'una estona va parar de ploure. Para de ploure, es torna a vestir, agafa la mesura amb la mà i continua el camí. Abans de fer cap al poble, se'l troba el dimoni.

—Bon dia, veí.

—Bon dia tingui, senyor dimoni.

—D'on véns?

¹ Andreas Karkavitsas. 1899. «Ο κάτω κόσμος», *Λόγια της πλώρης* [«L'altre món», *Paraulles de proa*]. Atenes: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Ι. Δ. Κολλάρου, pàg. 139-146.

—De la platja.

—I la pluja on t'ha atrapat?

—Al camí.

—Sí, home!

—Per les banyes que tens, al camí.

—I no t'has mullat? Joestic tot xop.

El patró va riure.

—Ah! —diu amb astúcia—. Sé una manera de no mullar-me.

—Què em dius ara! —diu el dimoni—. Què és aquesta manera que saps?

—En sé una...

—T'escolto.

—No te la dic.

—Com hi ha món, digues-me-la i et dono el que vulguis. Vols barcos, vols or, mosses... què vols que et doni? Digues...

El patró va acotar el cap, com si rumiés quina paga demanaria.

—Vull estampar-te la bolla —va dir—. Si t'estàs quiet i deixes que te l'estampi, t'ho dic.

El dimoni es va rascar l'orella. Em tornaran a enredar, pensa. Perquè és veritat que tempta sovint la gent, però la gent mateixa li fa unes jugades, que es tanca mesos i mesos al cau, mort de vergonya. Una vegada van llençar al mig del camí una barretina de Kefal-lonià i va estar trencant-se les banyes per entendre què era. Se la posava com un mitjó i no li anava bé; la feia servir de bosseta del tabac, i tampoc; l'estirava per dalt, per baix, la plegava, l'estirava, res! Al final la va llençar, desesperat, se'n va anar i encara la té per un misteri!

Una altra vegada va anar a temptar la dona. L'espavilada d'Eva, quan el va veure, va començar a remenar, despullada com anava, amb els cabells que li tapaven la cara, i ell va espantar-se tant que es va senyar i va fugir de quatre potes. I no diuen els llibres que Salomó, amb la butlla, va obligar tots els seus batallons a tragar pedra per construir el Temple de Jerusalem? Per no parlar de la vegada que se'n va anar, convertit en ruc, a temptar la canalla de l'escola i se li van tirar al damunt, que amb penes i treballs va poder-se'n escapar. Imagina't què es van empescar, la canalla del dimoni! Com que no podien muntar-lo tots, li van ficar una biga al cul i van muntar la biga. Per això ara s'ho pensava

tant. Però tampoc no es quedaria tranquil, si no sabia el secret. I no li faltava raó. Quin dimoni, diu, sóc jo, si no sé el que sap un marinerot!

—Va —li diu, decidit—, estampa'm la bolla i digues-m'ho.

Després d'estampar-li la bolla, el patró li va dir la manera: m'he tret la roba, l'he ficat a la mesura, m'he posat la mesura dalt del cap i au. Ha parat de ploure, m'he posat la roba, he agafat la mesura amb la mà i endavant.

—I això és tot? —diu el dimoni estirant-se la barba—. La mare que em va...!

* * *

Va passar un temps i es va morir el patró de la barca. On havia d'anar, que no fos a l'infern? Des que el món és món, no hi ha hagut cap mariner que veiés la porta del paradís.

L'infern, em sents?, és un lloc molt sec, mil cops pitjor que Santorini. No hi plou mai, no hi creix l'herba, no hi vola cap ocell. Està tancat amb unes parets altes i només té una entrada, una porta de ferro molt grossa. Al principi del món, la porta era petita, perquè els homes anava de dret al paradís. Però de mica en mica es van anar despertant, van tornar-se astuts i maliciosos i van començar a baixar a barcades a l'infern. Entrar-hi, per això, els costava Déu i ajuda. Els guàrdies, gent avinent, van tirar a terra la paret i van obrir-hi una porta que poden passar-hi milers plegats. Però hi ha una gentada tan gran, que sempre acaben entrant atapeïts i barallant-se. Cops de puny, puntades de peu i estirades de cabells per donar i per vendre! Si no fos pels dimonis, que els separen amb les forques, cadascú es tornaria a morir disset vegades.

El pobre patró, en arribar-hi, hi fa una ullada, i què veu? Allà hi havia la flor i nata. Els senyorassos amb la roba tota d'or i la cara seriosa. Els capellans i bisbes amb les sotanes i els penjolls sagrats, les monges i abadesses, tots, en definitiva, els qui al món passen per ser algú i el populatxo els respecta o els té por, eren allà, plorant pel món que deixaven i rumiant encara les obres injustes i il·lícites que havien fet. El patró es va barrejar amb la gentada i, empenyent a tort i a dret, va arribar per fi a la porta. Però va tenir la mala sort que estigués de guàrdia el que li havia estampat la bolla. En veure'l, es posa a cridar. Hi corren els altres dimonis:

—Què passa, què tens? —li pregunten.

—Això i allò —els diu—. No el deixem entrar, perquè ens estamparà la bolla a tots.

En sentir-ho, comencen a clavar-li puntades de peu, fins que el fan fora de l'infern.

—I ara què faré? —pensa.

A mà dreta veu el Paradís, un jardí preciós amb arbres aromàtics i una fontana fort bella, com diuen les vides de sants. Però veu la porta tancada a pany i clau i deserta. Allà no s'hi

acostava ningú. Darrere la reixa de la porta veu sant Pere amb les claus penjades al cinturó, amb els ulls mig aclucats i el nas llarg i vermell com un pebrot. Sant Pere, em sents?, és un borratxo que deixaria per terra el beberry més impenitent d'aquest món. I llavors estava ben pet! Un esparracat coix, manc, cec i pollós —devia baixar de Kràvara— feia dues hores que picava a la porta i el sant de les claus no se n'havia ni adonat. Al final el va sentir, va deixar anar un parell de renecs, es va aixecar a ensopegades i va obrir per fer entrar l'esparracat. El patró no perd temps i hi entra d'esquitllentes. Arrapat a la paret, se'n va a una punta i des d'allà veu el Totpoderós, assegut, ben amunt, al seu tron. El sol brillava, i el tron també brillava, ple d'or i diamants. A la dreta hi seia Crist i, al voltant, els dotze apòstols en trons d'or. Més avall, estirats a l'herba, estaven arramadats els sants, els beats i els màrtirs. Feien gresca, llavors. Tenien menjar, i quin menjar! Tot el paradís feia una olor meravellosa. I bevien vi... com un robí! David —el profeta, tu!— tocava la cítara i cantaven els àngels, unes criatures... mare meva! Si en Biras els veiés, tindria unes esgarrifances... I feien un xivarri que trontollava tot l'altre món.

El patró ho veia i li sabia greu no tenir ningú amb qui parlar. Es va posar a renegar dels diables que no l'havien deixat entrar a l'infern. Al final no es va aguantar. S'acosta a un sant ancià i li diu amb respecte:

—Escolta'm, sant Antoni, qui és aquell que seu al costat de Crist?

—Ui, fill meu —va fer el sant—, aquell és el pare Caralampi, que en temps de l'inic Sever va patir les mil i una injúries per Crist, senyor nostre!

—Bah —va dir el patró—, tu hi vas fer més. Ell va lluitar, però va lluitar amb els homes. I tu, que et vas barallar amb els dimonis? Prou que ho sé: et venien de nit a la cel·la com verges guapíssimes i tu les feies fora i dormies despullat a la neu per evitar la temptació. Ets un senyor, no dic que no... però aquest menyspreu diria que no te'l mereixes.

Sant Antoni va acotar el cap, va arrufar les celles i se'n va anar sense dir ni piu.

—Ja et tinc —va pensar el patró.

I amb la mateixa malícia s'acosta a sant Joan Calibita, que estava estirat sota una pomera i es mirava la festa de lluny.

—Escolta'm —li diu—, com és que tu, tot un senyoret, que vas renunciar a honors i glòries per l'amor de Crist, t'estàs aquí deixat de banda i d'altres, que no han fet res, mengen i beuen a la taula del Totpoderós? No ho sé... ets un senyor, no dic que no... però aquest menyspreu diria que no te'l mereixes.

Sant Joan va aixecar els ulls, es va mirar ben mirat el mariner. Després els va abaixar tot d'una, es va girar i es va posar a plorar.

—A tu també et tinc —va pensar el nostre home.

Fent camí es troba sant Trifó i també l'irrita. Després se'n va cap a sant Eleuteri. D'aquesta manera va burxar cinc o sis sants, que comencen a amollar crits i arriben a les mans. N'hi van d'altres a separar-los i també es posen ells a barallar-se: trenquen gots, tiren plats, tomben la taula. Revolució al paradís! El Totpoderós, afeixugat de tant de menjar i beure, dormia llavors, estirat als genolls d'un àngel. Sent la batussa, s'aixeca d'un salt, enfadat, agafa una xurriaca i «té!» a un, «té!» a l'altre, els deixa a tots estesos.

—No és culpa nostra, amo! —criden els sants—. És ell, que ens ha barallat.

Agafen el patró. L'hi porten al davant.

—I tu què hi fas aquí dintre? —li diu Ell, enfadat—. Que n'hem fet un barco, del paradís?

Puntada de peu i l'envia milles enfora.

—I ara on puc anar? —s'atura i pensa—. Si com a mínim fos fàcil tornar a dalt, al món...

Li va agradar la idea, al nostre amic. Que bé que estaria, tornar a començar les gresques i els viatges!

Fa una ullada al seu voltant per trobar el camí d'aquest món: res. Ell que amb l'espelma i el compàs obria camins pel mar i quan era negra nit entrava als estrets com si entrés a casa seva, ara anava a les palpentos, com si fos cec. La Mort, tot just agafa el difunt, el fa passar, em sents?, per la muntanya del Refús, una muntanya enorme i boscosa. Al peu de la muntanya hi ha la font de la Refusada. L'abeura i refusa per sempre la seva gent. Després el fa passar pel prat de la Refusada, que hi creix espessa l'herba de l'oblit. Quan passa per allà, el pobre desgraciat, s'oblida del món, dels seus camins i passos. Per això el patró de la barca, per més que ho provés, no se'n sortia. Girava a l'esquerra i es trobava a la porta de l'infern, i veia el dimoni enfurismat que l'amenaçava amb una forca de ferro a les mans. Girava a la dreta i veia el paradís i sant Pere amb la clauota, disposat a trencar-li els ossos.

—Recoi —diu—, ho veig molt negre!

Enlloc de desesperar-se, per això, es va enfadar. I el mariner, si s'enfada, capgira els mars i tot.

—Ens posem així, eh? —diu—. Doncs jo també us faré la punyeta.

Agafa i es ploma tot el pèl del cos i en teixeix una vela. Després se'n va d'amagat a tallar una branca grossa. Li treu ben treta l'escorça i planta, entremig del paradís i de l'infern, una tenda seva. Tota seva. No té por ni de déus ni de dimonis. Els llops separats de les ovelles, i els terrassans separats dels mariners. Vides diferents en aquest món, vides diferents a l'altre. Per això us dic que, si sabés qui va ser, li encendria més ciris que no a sant Nicolau. Que m'he mort? No pateixo per inferns ni paradisos.

Me'n vaig de dret a la meva tenda...!



Il·lustració de la narració «L'altre món» a l'edició de referència, per Evànguelos Spirídonos (1900-1977)

La Gorgona²

Traducció: Montserrat Camps Gaset

Amb la goleta del capità Farassis navegava pel mig del canal aquella nit. Quina nit tan estranya! Primera i darrera, em temo, en la meua vida. Quina càrrega portàvem? Blat, què sinó. On anàvem? Doncs al Pireu, on havíem d'anar. Dues coses que havia fet, almenys, vint vegades. Però aquell vespre vaig sentir tanta opressió a l'ànima que estava a punt de desmaiar-me. No sé què em va agafar: potser era la calma de la mar, potser el cel estelat, potser la xafogor aclaparadora, no us ho podria dir. Però tenia un pes tan feixuc al cor i trobava la vida tan fada que, si algú m'hagués agafat per llançar-me a l'aigua, no li hauria pas dit que no.

El sol ja s'havia post. Els núvols d'or i porpra que acompanyaven la posta, dispersos per l'ample horitzó, s'amuntegaren negres com grans fumeres. L'estel del vespre relluïa com un cristall de neu en la tenebra. D'una en una van sorgir, a l'altura, les constel·lacions. Les aigües del fons prengueren aquell color blanc i fosc, el color fred i seductor de l'acer. El grumet va encendre els fanals al seu lloc, el capità baixà a dormir, en Búlberis segué al timó. El Brakhamis, el nostre gos, es caragolà als peus del torn per descansar, ell també.

Jo no podia descansar. Ni son, ni vigília. Vaig intentar començar una conversa amb el timoner, però amb tanta desgana que es va esllanguir com una flama en llenya verda. Me'n vaig anar a jugar amb el Brakhamis, però ell va amagar encara més el morro entre les potes i, fastiguejat, em rondinà, com si em digués:

—Deixa'm, no em ve de gust estar amb tu!

Fastiguejat jo també, me'n vaig anar a estirar de boca terrosa al mig i vaig enfonsar els ulls al palmell de la mà. Volia no veure res, no adonar-me que era viu. I, a poc a poc, gairebé ho vaig aconseguir. Veia una cosa diminuta, com una petita llàntia opaca, que vivia al centre de la meua existència i, tot al voltant, fredes cendres que s'escampaven pels membres, que s'hi barrejaven i que es fonien amb els taulons insensibles de la coberta.

No sé quant de temps em vaig quedar així. De quines negres idees se m'acudien, si se'm va acudir res, no me'n recordo. De sobte, però, vaig començar a tremolar, com si una energia magnètica m'excités els nervis, igual com la humitat empeny els ocells a piular. I, tot seguit, una onada de porpra es vessà damunt meu, em corria per tots els porus de la carn, se'm ficava als sentits i m'omplia tot sencer. Em creia que nedava entre sang. Igual com el qui dorm en una habitació fosca es desperta de sobte amb la llum brillant del dia, jo també vaig percebre que la vida em recorria d'extremitat a extremitat, i vaig obrir els ulls. Els vaig obrir o els vaig tancar, no me'n recordo. Recordo solament que em vaig quedar immòbil, convertit en marbre com els antics davant el cap de la Medusa. El meu primer

² Andreas Karkavitsas. 1899. «Η Γοργόνα», *Λόγια της πλώρης. Θαλασσινά διηγήματα*. [«La Gorgona», *Paraules de la proa*]. Atenes: Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Ι. Δ. Κολλάρου, pàgs. 278-285.

pensament va ser que em despertava a dins de la panxa d'algun peix gegant que s'havia empassat el nostre vaixell. Però no era la panxa d'un peix. Hi havia el cel a dalt i, a baix, el mar. Ara bé, tot, a dalt i a baix, estava embolcallat d'un teixit vermell intens, onejant, que tenyia amb una claror tèbia fins i tot l'interior de la nostra quilla. En algun lloc als límits de la terra, un incendi brandava enlaire la torxa i llençava terribles gemecs a una banda i una altra. Però on eren el foc i el fum? Mancaven les dues coses. L'aire era igual com abans, una mica fresc, més humit, i les fustes, els ferros, les veles del vaixell no tenien cap marca.

Al fons de tramuntana, un núvol violeta s'escampà i cobrí blavós les estrelles, les amagà sota el seu mantell gruixut. Més amunt, l'arc de sant Martí s'estengué blanc i groc i vessà enmig del cel rius foscos i rius verds, d'or rosa i brillants, diries que volia tenyir el firmament. I l'arc, mogut com una cortina al vent, brandava els serrells cap endavant, desplegava les randes fines com una teranyina i avançava, igual com avança la marea i cobreix amb escuma i llengües els sorrals. Els rius de l'aire corrien veloços i s'inflaven i voltaven tots foscos i verds, roses, daurats i brillants, i escampaven guspises per tot arreu, com corrents inesgotables i gruixuts d'electricitat. La mar immòbil reflectia tots els colors que semblaven sorpresos enmig de tant resplendor. Jo estava més sorprès encara. No sabia què fer ni què pensar. Ha arribat la fi del món, em deia. Però una fi com aquesta podia alegrar qualsevol: Com Heliogàbal, la Terra vol morir enmig d'onades de rosa!

De sobte, vaig quedar aterrit. Al fons, enmig del núvol violeta, vaig veure com avançava una ombra monstruosa. La còrpora feixuga, el cap com una torre, semblaven, en la profunditat del cel, com la Santa Muntanya. Els dos ulls grossos i brillants feien girar els iris com cercles de llum i miraven altívols el Món abans d'estimbar-lo en el no-res. Heu-lo aquí! em vaig dir, l'àngel de Déu, el qui destrueix i el qui salva! El mirava amb ulls esbatanats, mentre l'ànima se'm glaçava. D'un moment a l'altre, esperava que em caigués el terrible cop de martell definitiu. Adéu, terra amb els seus fruits, adéu mar amb les seves fustes! Ja no hi haurà més cançons, ni viatges, ni abraçades! La matriu de la generació i de la mort caurà per fi en l'abisme del no-res, sense immutar gens l'univers.

Però no vaig sentir el cop, encara. L'ombra avançava per l'aigua amb salts de foc. I com més de pressa avançava, més s'empetitia la còrpora. De sobte, la massa terrible es dreçà davant meu com una donzella bellíssima. Portava una diadema de diamants al cap i els abundosos cabells de color blau s'estenien per les espatlles fins a les onades. El front ample, els ulls ametllats, els llavis de corall, vessaven arreu una brillantor d'immortalitat i una mena d'altivesa reial. Des del bescoll cristal·lí baixava i cenyia el seu cos una cuirassa d'or coberta d'escata, i a la mà esquerra duia l'escut, mentre que amb la dreta jugava amb la llança de Macedònia.

No m'havia refet de l'astorament, quan vaig escoltar una veu dolça, tranquil·la i suau, com el murmuri monòton d'una font ancestral, que em diu:

—Mariner, bon mariner, viu el rei Alexandre?

El rei Alexandre! vaig murmurar, més astorat encara. Com és possible que visqui, el rei Alexandre? No sabia quina mena de pregunta era aquella ni què li havia de respondre, quan la veu m'ho va tornar a preguntar:

—Mariner, bon mariner, viu el rei Alexandre?

—I ara, senyora meva! li vaig contestar sense pensar-m'hi. Ara, el rei Alexandre? Però si ni tan sols les seves cendres no es troben damunt la terra!

Ai de mi! Què havia dit! La bellíssima donzella esdevingué un monstre terrible. Un ciclop sorgí de l'onada i mostrà mig cos cobert d'escata. Els cabells suaus eren serps vivents que es dreçaven arreu, treien llengües i agullons verinosos i exhalaven un xiulet terrible. El pit cuirassat i el rostre virginal canviaren immediatament, com si fos la Monovizo de les rondalles, bruixa i fúria al mateix temps.³ Aleshores vaig reconèixer amb qui me les havia. No era, no, la Mort de la Terra, l'Àngel de la destrucció i de la salvació. Era la Gorgona, la germana d'Alexandre, que havia robat l'aigua immortal i tornava viva i omnipotent. Era la Glòria del gran emperador, la glòria immortal pels segles en terra i mar. I només per a aquella aparició escampava claror el Pol, per vestir l'aire amb el color de la porpra. No preguntava, segur, pel seu cos mortal, sinó per la memòria del seu senyor. I ara, enfollida per la meva resposta imprudent, estengué la mà, una mà peluda i pesada, sobre la borda i sacsejà la proa de dreta a esquerra i va fer que la tranquil·la Mar Negra semblés l'Oceà salvatge.

—No, Senyora, mentida! vaig dir, mentida! vaig cridar, flectant els genolls.

Ella em mirà fixament, es va dreçar com un colós davant meu i amb veu terrible em tornà a preguntar:

—Mariner, bon mariner, viu el rei Alexandre?

—Viu, i regna, li vaig contestar de seguida. Viu, regna i l'univers governa.

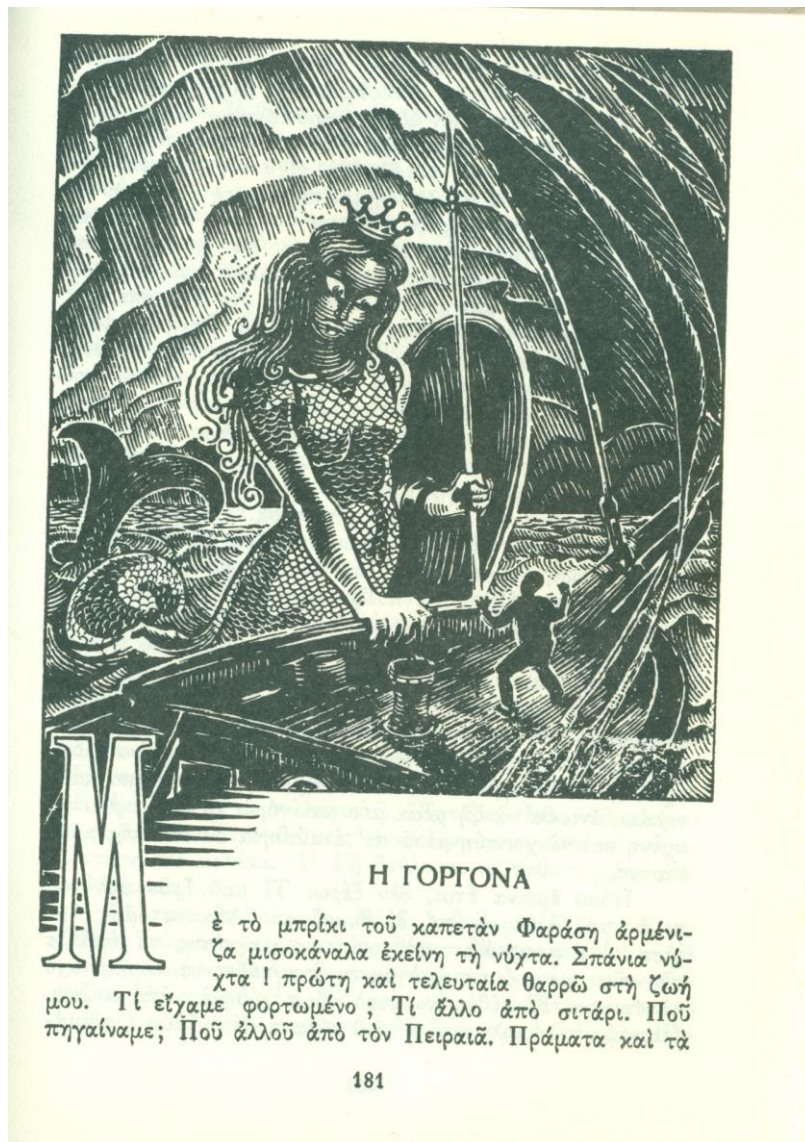
Va escoltar les meves paraules de bon grat. Com si vessés aigua immortal la meva veu per les seves venes, el monstre canvià immediatament i tornà a resplendir la bellíssima donzella. Aixecà la mà de lliri de la borda, somrigué vessant pètals de rosa dels llavis. De sobte, per l'aire de porpra s'escampà una brisa misteriosa, una cançó de guerra, diries que tornava l'exèrcit macedoni de les terres del Ganges i de l'Èufrates.

³ La Monovizo és un personatge de les rondalles gregues, que encarna una dona de grans dimensions i de força sobrehumana, amb un sol pit. Segons la llegenda, va perdre un fill i la seva ràbia s'estén durant generacions. Aquí el text grec esmenta també la Stringla, una bruixa de vol nocturn, i la Megera, nom d'una de les tres Fúries gregues, com si la Monovizo acumulés també les característiques negatives d'aquests altres personatges femenins terrorífics.

Vaig aixecar els ulls a les altures i vaig veure els rius de l'aire, els foscos i els verds, els d'or rosat i els d'atzur, que es barrejaven al cim del cel formant una Corona gegant. Era un caprici del temps, o potser el senyal de la resposta a la pregunta de la immortal? Qui ho sap. Però, a poc a poc, els raigs començaren a esvair-se i a apagar-se un a un, diries que la Gorgona se n'havia endut la bellesa al fons de l'abisme.

Ara, ja no hi ha enlloc ni corona ni arc. De tant en tant, núvols dispersos, pàl·lids, cendrosos, es deturaven al cel i, a dins de la meva ànima mat i sense color, romania la porpra brillant de la meva pàtria.

Amb la goleta del capità Farassis navegava pel mig del canal aquella nit.



Il·lustració de la narració «La Gorgona» a l'edició de referència, per Evànguelos Spirídonos (1900-1977)

Kostas Takhtsis (1927-1988)

La meva àvia Atenes¹

Traducció: Jaume Almirall Sardà

El meu document d'identitat diu que vaig néixer a Tessalònica, però mai no heu de refiar gaire dels documents d'identitat. Soc atenès. Un dels cinc mil habitants que tenia Atenes el 1827 era el pare del meu besavi matern, o, dit d'una altra manera, l'avi de la meva àvia. Aquest home posseïa horts —que posseïen encara, quan jo era petit, uns germans de l'àvia— a Àgios Iannis Rendis, a sis quilòmetres escassos de l'acròpolis.

«Un bon dia», em va dir una vegada la meva àvia a propòsit d'aquests hortolans, «va arribar a casa el meu avi, que Déu l'hagi perdonat, i ens va portar una col. Era una col enorme. La va deixar sobre la taula de la cuina, em va estirar les cues provocativament, i se'n va anar. Aquell dia la mare em va fer pelar patates. I mentre estava pelant les patates, veig una serp que treu el cap de dins la col. Em vaig quedar glaçada. A l'últim, em vaig posar a cridar Mama! Mama! Una serp...! No n'hi ha cap que mossegui, de serp; algunes més aviat són bones, porten bona sort; abans cada casa tenia la seva serp, i no estava bé matar-la: l'home d'una amiga, recordo, va matar la serp que tenien a casa, i des de llavors ja no van fer res més de bo, però jo encara era petita, llavors, i no ho sabia, tot això...»

El meu besavi va deixar córrer les cols del seu pare i va obrir un cafè a la cruïlla dels carrers Pireós i Kolokinthús, davant la Maternitat. La seva dona era d'Andros, però tots els seus fills —el primogènit va ser la meva àvia— van néixer a Atenes, que mentrestant havia crescut, tenia molts majestuosos edificis neoclàssics i vuitanta mil habitants. Aquests fills, quan volien jugar una mica més lluny de casa seva, que també estava en una travessia del carrer Kolokinthús, anaven a l'antic cementiri del Ceràmic. «Jo era la més gran, i feia de mainadera de tots els meus germans. Així, cada vegada que els nois desapareixien, la mama, que al cel sigui, em feia anar a veure si eren a jugar al Ceràmic. Francament, llavors jo encara no sabia que era un vell cementiri, però ni que ho hagués sabut no hauria pas tingut por. ¿Què poden fer-te, els morts? Déu te guardi dels vius...»

¹ Kostas Takhtsis = Κώστας Ταχτσής. 1990. « Η γιαγιά μου η Αθήνα», *Η γιαγιά μου η Αθήνα, κι άλλα κείμενα* («La meva àvia Atenes», *La meva àvia Atenes i altres escrits*). (Atenes: Ερμής, 1979). Atenes: Ερμής, pàgs. 19-27.

No puc imaginar-me-la de petita, a onze o dotze anys, anant a buscar els seus germans, que, d'altra banda, mai no vaig arribar a conèixer. En canvi, me la imagino tal com la conec de la seva fotografia més antiga, una noia ja, collint flors de camp, a la primavera, prop de l'estela funerària d'Hegesó, amb la qual tenia una sorprenent semblança de cara. Quan es va casar, segons em deia, va pensar que canviant de barri s'emanciparia de la tirànica tutela de la seva mare. Així, s'instal·là en una casa uns cinc-cents metres més amunt, al Tesèon. «¿La veus, aquesta casa? Aquí vaig viure quan em vaig casar amb el teu avi. Moltes vegades, quan hi passo pel davant, penso que hi trucaré i hi entraré per tornar a veure-la; però ¿a què treu cap, ja? En fi, aquí va néixer l'encantadora mare teva. Quan vam marxar devia tenir set o vuit anys...» «Quan vam marxar» volia dir quan ens en vam anar a Tessalònica —on uns deu anys més tard vaig néixer jo. Però aquesta expatriació no va durar gaire. A primers de la dècada del 30, la família, el que en quedava, va retornar a Atenes —la població de la qual ara s'acostava al milió—, havent eliminat en l'entremig, amb defuncions i divorcis, els «cossos estranys» que eren per a ella el meu avi siatistineu i el meu pare saloniceu.

La primera casa on ens vam instal·lar va ser, naturalment, el vell cau de la meva àvia, al carrer Kolokinthús i Leonidu —allà a la vora vivien la majoria de germans i de nebots seus. D'aquesta manera, abans no ens vam traslladar a un altre barri millor, perquè a l'entremig aquell s'havia omplert de cases de barrets, vaig ser a temps de viure una mica de l'atmosfera de la mitologia familiar. Mai no vaig jugar, és veritat, al Ceràmic, que en l'entremig, d'altra banda, havien voltat de murs. Però va ser per aquells rodals que vaig vagarejar per primera vegada —m'enfilava al tramvia del Botànic, que passava pel davant de la nostra escola, al carrer Megalu Alexandru, i en baixava a l'Orfanat de Khatzikostas, a dues passes del Ceràmic. També vaig visitar moltes vegades, amb l'àvia, els horts d'on havia sorgit la família, i hi vaig tastar per primera vegada els *atzúria*, aquella varietat de cogombres aspres que ja han desaparegut. Els diumenges anava a la mateixa església on ja anava la meva àvia de petita —l'església de la Maternitat. Algunes vegades vaig jugar al recinte del Tesèon, on ja havia jugat la meva mare de petita. A la casa del carrer Leonidu vaig rebre la pallissa més memorable de la meua vida, quan van saber pel mestre que m'enfilava al tramvia. Amb l'àvia feia passejades pels vessants de l'acròpolis, sense que, com a autèntics atenesos que érem, no arribéssim a pujar mai fins dalt. El meu primer carnaval, el 35, el vaig veure a Psirrí; el meu primer estel el vaig fer volar al turó de Filopapos —però el fil se li va enredar amb el fil de l'estel d'un altre nen, i mentre que l'estel d'ell es va desenredar i va seguir volant orgullósament, el meu va caure i es va fer miques...

Posteriorment ens vam traslladar, com he dit, a un barri millor, a la zona del Licavitós, pel costat petitburgès del carrer Hipokratús. Així, quan feia campana —i feia campana bastant sovint, sobretot quan el vespre abans no havia resolt

els problemes de matemàtiques—, anava a jugar a pilota a les pedreres del Likavitós, i en les seves petites coves amagava els meus primers innocents, i poc després no tan innocents, amors infantils. A sota i als voltants del Likavitós vaig passar la meva turmentada adolescència i postadolescència, que va coincidir, per desgràcia, amb els quatre anys de la guerra i de l'ocupació alemanya; en fi, aquí, entre aquests dos penyals, el de l'acròpolis i el del Likavitós, em vaig fer home, si és que goso dir que mai m'he fet home. És veritat que més tard vaig marxar. Vaig vagarejar per mig món uns deu anys, vaig tenir també jo els meus ciclops i els meus lotòfags; però vaig tornar, i no visc pas en cap d'aquests districtes nous, sense tradició i sense història, de la megalòpolis contemporània dels dos milions, primer, i dels tres milions de persones, ara, sinó que torno a viure sota el penyal del Likavitós, aquesta vegada del costat de Dexamenís, on, d'altra banda, havia viscut durant breus temporades tant en la infantesa com en l'adolescència.

Mai no us refieu gaire, doncs, dels documents d'identitat. Soc atenès, i més exactament dels pocs de cinquena generació. Al llarg de quaranta anys i escaig he vist canviar —a pitjor— moltes i moltes coses. I una cosa és saber quelcom pels llibres —«aquí on ara trepitgem, potser un dia va seure-hi Sòcrates amb Fedre»— i una altra és saber-ho de primera mà, poder dir: «¿La veieu, aquesta avinguda, ofegada pels cotxes i la contaminació? Quan jo era petit era un rierol, amb força escombraries, però un torrentet tranquil que regava tots els plataners que havien quedat...» Vull dir, que veig Atenes dins la perspectiva del temps, com és impossible que la vegi el provincià nouvingut o el visitant estranger, i dintre d'ella m'hi veig a mi mateix. Quan vaig, posem per cas, al turó de Filopapos, principalment a la primavera, i a terra em fixo en una d'aquelles coses que els anglesos anomenen «lletres franceses», i els francesos «abrics anglesos», quan un altre s'escandalitzaria o tindria fàstic, jo senzillament em poso melancòlic: déu meu, em dic, com m'ha canviat —igual que ha canviat Atenes— la vida! I pensar que hi hagué una època que creia que aquest turó era única i exclusivament perquè la canalla hi vinguessin a fer volar els seus estels! De fet, segons passen els anys em sento no simplement atenès, sinó un tros d'Atenes, una mena de monument arqueològic microscòpic, mòbil. Algunes vegades, quan surto a la terrassa per regar les flors —geranis, gessamins, alfàbregues, hibiscs— i veig els provincians i els turistes penjats al voltant del campanar d'Ai-Giorgis mirant embadalits Atenes, tinc l'estranya i potser una mica arrogant sensació que soc, i tant de bo que no ho sàpiguen, una postal d'aquestes que compren per enviar al seu país.

He viscut en moltes ciutats. Algunes d'elles —Sydney, Nova York— les estimo molt i de bon grat tornaria a veure-les per poc temps, ni que fos una vegada cada cinc anys. Però el que em queda de vida, és aquí sobretot, a Atenes, on voldria viure-ho, i és aquí, quan un dia arribi aquella hora, és *aquí* on voldria

acabar els meus dies. I tret que passi res d'inesperat, més aviat serà així —en algun moment que la seva població s'acostarà als cinc milions, cinc i mig en el pic de la temporada turística. Aleshores, penso de vegades, no quedarà gairebé res de la meva Atenes, aquella Atenes que he estimat. Però dintre meu alguna cosa em diu que potser vaig errat. Perquè —tret que es produeixi algun canvi gran, cosmogònic— malgrat tot encara duraran molt de temps, espero que per sempre, el turó del Likavitós i el turó de Filopapos. Aleshores, és clar, hauran estat «explotats» per algun servei municipal o estatal de mal gust i hauran estat tancats amb reixats de filferro. Però la canalla i les parelles d'enamorats sempre trobaran la manera d'obrir un portell, just per esquitllar-se dintre. Per més que l'atmosfera estigui contaminada, no ha de canviar gaire la melosa tardor atenesa, el suau hivern atenès amb els seus dies de l'alció, l'embriagadora primavera, i el soporífic estiu, que de tant en tant també té les seves brises nocturnes. Per més que el Sarònic estigui pol·luint, sempre quedarà, espero, alguna platja relativament neta. Mentrestant, pot ser que els homes hagin anat a la Lluna a treballar, però l'encís de la lluna en el moment en què surt per sobre de la carena de l'Imitós, serà sempre la mateixa. La llum única del cel àtic difícilment canviarà, tampoc. Dins l'infern que diuen que serà Atenes d'aquí pocs anys, sempre hi quedarà el petit paradís del monestir de Kessarianí, a deu minuts del centre. De les cases velles i tan humanes que hem conegut ja no n'haurà quedat cap. Però en aquests antiestètics blocs de pisos que s'alcen en el seu lloc hi viuran encara per molt de temps persones que parlaran, per més deteriorada que sigui —¿que potser serà la primera vegada?—, si fa no fa, la mateixa llengua que jo, que pensaran si fa no fa com jo, nois i noies que, mentre hi haurà llibres, no pot ser que, per pocs que en siguin, no em llegeixin.

N'hi ha que sostenen que Atenes ja és un infern. Remuguen pel repicar constant dels martells neumàtics i pel rebombori de la formigonera, pel continu aixecament de les voreres, per la pols que fa més penosa l'aridesa del paisatge atenès gairebé pelat, pel mal costum que tenen les mestresses de casa d'espolsar les catifes al balcó, per la pedrera que devora l'Imitós com una gangrena, per l'estranya impunitat d'aquells que cremen els boscos per fer-ne solars, per l'intolerable problema circulatori i les multes que posen per estacionament prohibit davant les seves cases, i per moltes altres coses. Els vells atenesos culpen els provincians que s'han abatut sobre Atenes com llagostes, i tots ells culpen els turistes —una altra plaga, encara pitjor.

Per a tot això es podria trobar prou excuses —la racionalització és, d'altra banda, un art que els grecs d'avui dia han perfeccionat en grau inimaginable, altrament no haurien pas sobreviscut— per dir: ¿De què us exclameu? És millor la pols àtica que no la cendra nuclear; millor una multa injusta per estacionament prohibit que no una denúncia per pecat contra natura; millor el turisme que no el nazisme —basta, és clar, que no coexisteixin... Jo no dic res. M'estic aclofat a la meva terrassa, com el mussol d'Atena, i veig les persones i

els anys —de poc si no dic segles— com van passant. De vegades, per desfogarme, volo fins al cim de l'Imitós. D'allà dalt estant, Atenes encara fa l'efecte que feia aleshores... Un altre dia, en canvi, em transformo —així m'ho imposa l'esperit del lloc— en sàtir o nimfa. Pujo al turó de Filopapos i somric de sentir les converses sempre beneïtes, però també sempre commovedores, de les parelles. Potser aquest noi, penso, és fill d'aquell marrec que em va fer anar a terra el meu estel sense que el seu no caigués. O, deixant Plaka per als turistes, vagarejo pels carrerons estrets, ombrívols, de Psirrí, amb els seus noms punyents —carrer Ivis, carrer Kaleskhru— i revisc, a la meua manera, els carnivals dels meus anys d'infantesa...

Dues o tres vegades, en els darrers temps, ben entrada la nit, he deixat que el cotxe em conduís fins a Àgios Iannis Rendis. Enmig de les fàbriques que vomiten bafarades infectes i dels blocs de pisos dels obrers, hi ha encara alguns horts. No surto fora. Però no perquè tingui por de veure cap serp apareixent entre les cols. A mi no em fan por, les serps: déu ens guardi de les persones... En tornant es passa pel cementiri del Ceràmic, i una vegada no vaig resistir la temptació, vaig deixar el cotxe davant de la moderna, antiestètica església cristiana moderna, i vaig acostar-me a la tanca, vaig clavar els ulls insistentment en el punt on sabia que hi ha l'estela funerària d'Hegeso, i de sobte, ho juro, vaig veure la meua difunta àvia ben viva que em mirava amb tendra severitat, com si digués: «Al capdavall... Encara bo que no t'has tornat pitjor...», i després desapareixia. Gràcies a ella, i diguin el que diguin els documents d'identitat, soc atenès. Gràcies a ella estimo Atenes. N'hi ha que diuen que, al punt que ha arribat, és la capital més lletja de tot el món. No ho sé, ni m'importa. Bella o lletja, per a mi és única. És la ciutat on nasqué, visqué i finalment morí la meua àvia. Cal que us ho digui, naturalment, que, segons com es miri —exactament igual com Atenes— era un monstre que em va torturar molt mentre vaig ser un infant i, més endavant, un adolescent; però què hi farem! És l'única dona que he estimat en la meua vida.

Dinos Khristianópulos (1931-2020)

Els gots a Tessalònica¹

Traducció: Mateu Portells Watson

A finals del quart segle després de Crist, Tessalònica prosperava i floria, havent gaudit de mes de tres-cents anys de la cèlebre pax romana. Els temps tanmateix havien canviat, l'imperi romà no se sostenia ben bé dempeus, i els bàrbars entraven i sortien tot sovint a les províncies i les devastaven. Van durar tot un segle només els atacs dels gots, un robust poble germànic, que sovint s'escampava per Grècia i ho deixava tot de sotsobre. L'emperador Teodosi, tot i que al principi els va combatre sense aconseguir gairebé res, al final va decidir associar-s'hi i els va instal·lar a diverses ciutats de Macedònia, tot convertint-los en mercenaris i col·locant els seus cabdills en els càrrecs militars més importants de l'estat. Aquesta tàctica (comuna, tanmateix, a la majoria dels emperadors) va trobar-se amb una resistència constant per part dels grecs, que veien aquests fets amb indignació: encara no s'havien acostumat als romans, i vet aquí que ara tenien els gots, bàrbars de cap a peus, plens d'una bèl·lica arrogància. I de seguida que s'endarreriria el seu salari, es llençaven a la rapinya i el pillatge. I encara anava bé, quan tot això succeïa a les fronteres. Però que s'instal·lessin dins la mateixa Tessalònica batallons sencers de gots perquè així ho volia l'emperador, això ja passava de taca d'oli.

El 390, Teodosi havia marxat de Tessalònica i es trobava a Itàlia lluitant amb un rival seu. Abans de marxar, va deixar al càrrec el comandant militar d'Il·líria, Buteric, un Got pocavergonya que tenia el seu quarter a Tessalònica. Així els tessalonicencs es van trobar a mercè dels gots, que tractaven els ciutadans fins i tot pitjor que els romans. En Buteric coneixia bé la seva lliçó: d'una banda va duplicar els impostos i de l'altra, per tal que el poble no s'enfellenís, va establir que es reprenguessin les curses de carros a d'Hipòdrom, que Teodosi havia derogat.

En aquells temps, el favorit a les curses era l'auriga Paulí, que el poble adorava com a un déu. Tenia tanta fama i tanta glòria, que totes les faccions rivals de la ciutat es van unir per primera vegada per corejar el seu nom. Tal com escriu l'historiador dels Gots Jordanus, Paulí era tan bell que tothom el comparava amb Antínous, l'arxiconegut amant de l'emperador Adrià. Ningú no podia resistir-se als seus encants sense parió, i molts joves es delien per dormir amb ell encara que fos una sola nit.

Aquest Paulí, doncs, havent embolicat a les seves xarxes un coper d'en Buteric, el va arrossegar a impudícies indicibles. Aleshores Buteric va empresonar Paulí i el va

¹ Dinos Khristianópulos. 2012. «Οι Γότθοι στη Θεσσαλονίκη», *Η κάτω βόλτα* («Els gots a Tessalònica», *Anar a mal borràs*). 7a edició. (Tessalònica: Diagónios, 1963). Atenes: Ianós, pàgs. 75-79.

expulsar de les curses. Vanament els consellers de la ciutat van pregar pel seu alliberament. Buteric no només no va cedir als precs, sinó que, per fer una demostració de la seva força, va manar flagel·lar en públic l'auriga.

Era la gota que feia vessar el vas. Els tessalonicencs, en veure el seu ídol tot ensangonat, van omplir de gom a gom els carrers, van prendre edificis públics, van torturar diversos oficials militars i, quan van veure el mateix Buteric que carregava contra ells amb tota la guàrdia gòtica, van enfrontar-s'hi amb pedres i garrots, van aconseguir enxampar-lo i el van fer trossos amb una ràbia indescriptible.

Llavors va començar el compte enrere. Com nens que n'havien feta una de grossa, esperaren a veure quin seria el seu càstig. L'emperador tenia fama de no fer broma. Pocs anys abans havia arrasat Antioquia sense pensar-s'ho per una revolta semblant. Aquesta vegada, Teodosi maquinava per als tessalonicencs un càstig més endimoniat. Al contrari del que esperava la majoria, va enviar un mandat amb el qual instava que es calmessin les passions enceses i que tornessin tots a les seves labors. I a sobre —el més important— els prometia que les curses de carros seguirien endavant, i fins i tot va fixar un dia. Això, dirigint-se al poble. Per al nou comandant, però, el missatge era diferent. Li manava concentrar els homes de la guàrdia al voltant de l'Hipòdrom i, un cop la gent s'hagués reunit, colpejar pel broc gros: «mateu-ne tants com pugueu», acabava el mandat. I així succeí. La multitud, sense sospitar res, es va concentrar a l'Hipòdrom amb banderes i bengales i, tot just quan esperaven l'entrada dels carros, començaren a ploure les fletxes dels gots, mentre altres grups de la guàrdia van llançar-se armats amb espases a esquarterar indiferentment ciutadans i estrangers, grans i petits. Els que intentaven fugir de l'infern de l'Hipòdrom trobaven la mort a mans d'altres grups de gots, que havien pres els carrers del voltant i els atacaven amb ràbia. Sembla doncs que la matança va continuar fins al centre de la ciutat, on no només van ser mortes dones i infants sinó també capellans. Fou quelcom inconcebible. La ciutat nedava en sang i no hi hagué cap casa que no hagués de plànyer almenys un difunt. Es van comptar set mil morts —hi ha qui assegura que van ser el doble.

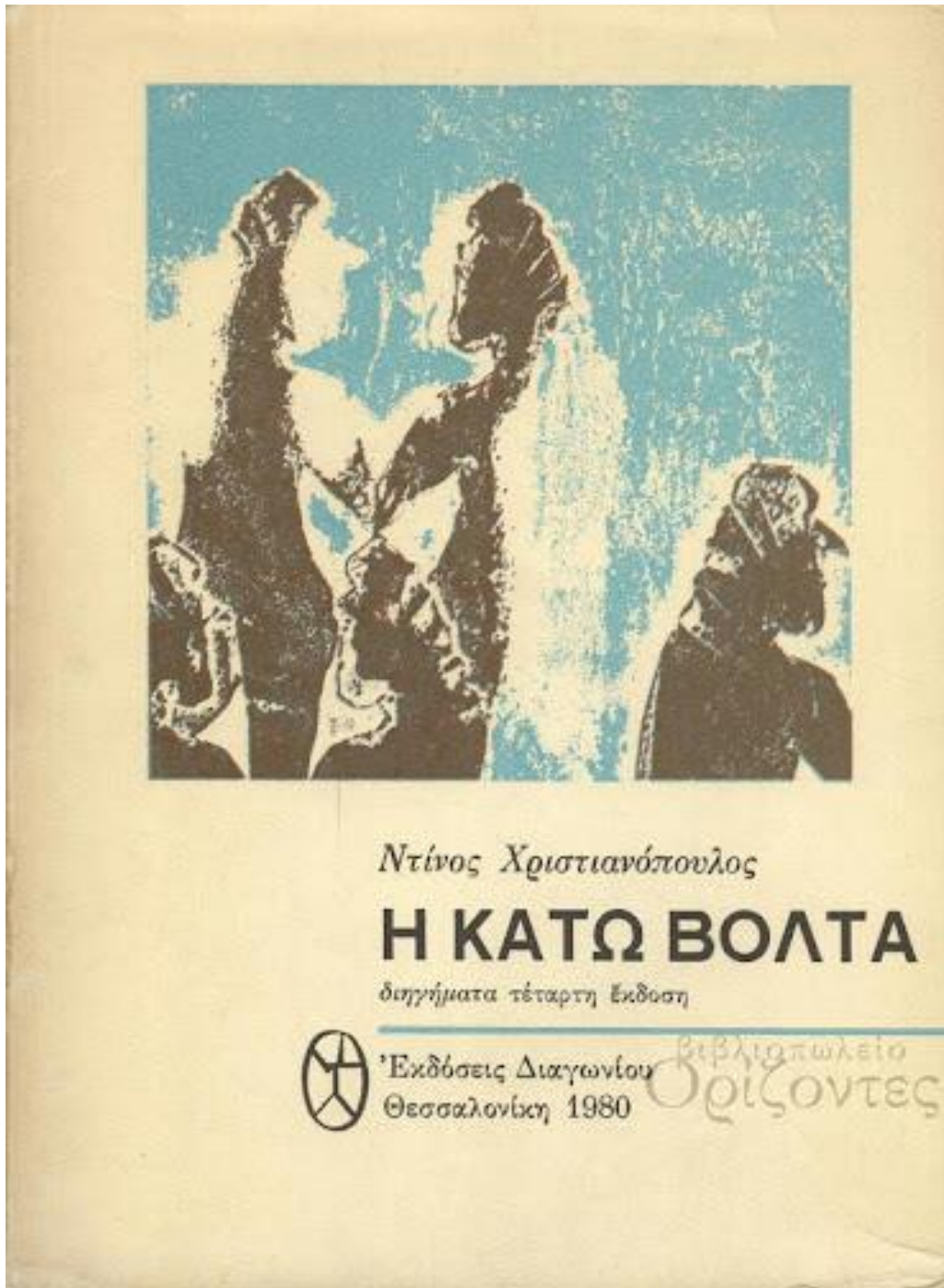
En pocs dies la terrible notícia de la matança va arribar arreu de l'imperi i va causar un dolorós impacte, especialment a Itàlia, on encara continuava la disputa. Matances d'aquesta mena havien succeït en el passat sota altres emperadors, tots ells, tanmateix, pagans. Per primer cop un emperador cristià portava a terme en fred un crim tan premeditat. Fins i tot l'Església, que anava de la mà amb Teodosi a causa de la seva política conjunta contra els arrians, es va esglaiar. El mateix bisbe de Milà, Ambrosi, va condemnar l'emperador a través d'una missiva i va instar-lo a fer penitència en públic pel seu crim. I, increïblement, l'emperador se'n va penedir! Va establir que, durant un mes, en tots els seus dominis, s'ajornessin les execucions i el pagament d'impostos. Però que te n'hi pots fer, d'això, si el mal ja s'havia fet i res no podia alleujar el terrible dol de Tessalònica.

De llavors ençà l'Hipòdrom va convertir-se en una cosa sinistra i mai més no hi hagué curses. Fins i tot ara, després de mil sis-cents anys, quan passo per davant d'Àgios Konstandinos, al Podromi, m'agafa un calfred furtiu i tinc por de veure aparèixer rere una cantonada les llances dels gots. Perquè de ben cert Teodosi va morir i l'Hipòdrom va ser destruït, però mai no se sap, potser els gots encara estan a l'aguait, fidels als seus amos d'altres temps, sempre disposats a colpejar a sang freda el poble comú.



Restes del palau de Galeri a Tessalònica. L'hipòdrom era en una banda d'aquest recinte.

(Fotografia: Evilemperorzorg – Commons)

Coberta de la 4a edició de *Η κάτω βόλτα*

**«D'Antígona en defensa d'Èdip», *Temps de vaques magres*²
Introducció i traducció: Mateu Portells Watson**

Dinos Khristianópulos serà recordat sempre per anar a contracorrent. Cèlebre és la següent cita del seu text *Εναντίον (Contra)*: «Είμαι εναντίον της κάθε τιμητικής διάκρισης, απ' όπου και αν προέρχεται. Δεν υπάρχει πιο χυδαία φιλοδοξία από το να θέλουμε να ξεχωρίζουμε. Αυτό το απαίσιο "ύπείροχον ἔμμεναι ἄλλων", που μας άφησαν οι αρχαίοι», que va escriure el 1979, en el qual cita Homer (*Ilíada* VI, 208) i que es podria traduir de la següent manera: «Estic en contra de qualsevol mena de distinció honorífica. No hi ha una ambició més vulgar que voler destacar. Aquest horrible «sempre superar els altres» que ens van deixar els antics. Anys abans, la Junta havia intentat detenir-lo per negar-se a acceptar un premi literari.

La popularitat de les obres d'aquest autor tessalonicenc ha repuntat des de la seva mort aquest estiu de 2020. A les prestatgeries de cada llibreria de la segona capital grega floreixen antologies i noves edicions de les seves obres, que abracen des de la crítica literària i l'assaig fins a la poesia. Aquesta ultima ha estat sens dubte la que li ha portat més reconeixement. El text que presento es va publicar en l'opuscle *Εποχή των ισχνών αγελάδων (Temps de vaques magres)* l'any 1950, quan Khristianópulos era encara un jove de dinou anys.

Homes atenesos, per què ens mireu amb estranyesa?
Aquest és el meu pare, Èdip,
que una vegada fou un rei poderós i ara
ronda per la vostra àgora malferit
pel fat, esparracat i cec,
tot tocant el seu romput baglamadaki.

Homes atenesos, cadascun dels vostres òbols
afegeix al nostre cor un crui.
Els secrets de la nostra Casa s'agreugen
amb les addicions de la vostra imaginació.
Deixeu-nos, fins quan ens arrossegareu
aquí i allà, com els firaires fan als ossos—
i fins quan ens faran pujar els dramaturgs als teatres,
per assetjar-nos cercant detalls,
i preguntar-nos com succeí això,
com no aconseguí defugir-lo, el cop.

² Dinos Khristianópulos. 1950. «Αντιγόνης υπέρ Οιδίποδος», *Εποχή των ισχνών αγελάδων* («D'Antígona en defensa d'Èdip», *Temps de vaques magres*). Tessalònica: Έκδοση Κοχλία.

Homes atenesos, no us es suficient
que mon pare fos poeta,
el primer representant del simbolisme,
que amb l'epigrama «Resposta a l'Esfinx»
salvà la vida a molts de vosaltres — a banda
del plaer estètic: per què
us immergiu en la seva vida privada
i busqueu complexos d'Èdip,
amors il·lícits
i plaers que l'ètica actual prohibeix?

En teniu prou amb la «Resposta a l'Esfinx».
La resta que quedi a la penombra.
En el fons, ell ho va fer per desconeixença
però vosaltres ho feu en ple coneixement.



Η Αντιγόνη εμπρός στο νεκρό Πολυνείκη (1865) Νικηφόρου Λύτρα (1832-1904)
Antígona davant del cadàver de Polinices (1865), de Nikiforos Litras (1832-1904)

Εθνική Πινακοθήκη – Pinacoteca Nacional

(Fotografia: el.wikipedia – Commons)

Vuit poemes de *Poemes en prosa*³ Introducció i traducció: Lucas Gonzalvo Valls

Himne a la bota

Botes, relíquies dels fetitxistes,
 botes, culte dels masoquistes,
 els qui us duen saben bé què us deu la seva virilitat;
 fins i tot un cabró sembla guapo si du botes.
 Només els poetes no cal que duguin botes,
 perquè les botes volen bellesa, volen força, volen duresa,
 volen que sigui un desvergonyat qui les dugui,
 volen una edat d'entre els vint i els trenta,
 ens volen principalment a tots nosaltres, que bé de forma imaginària (la majoria), bé de forma manifesta (alguns pocs agosarats) ens inclinem a reverenciar aquests ídols bàrbars d'una religió secreta de trepitjats.

Genuflexió

La història comença amb una frase teva:
 «Ja pots anar per feina».
 M'agenollo davant teu amb aflicció,
 abraço dolçament els teus peus,
 em llanço tot delerós a les teves cames.
 Tu et dreces immòbil,
 més bell quan et miro des de baix,
 més tranquil ara que l'amor neix de cintura en avall,
 una força indefinible inflama la teva virilitat.
 Em mires des de dalt predisposat,
 amb pena per la meva degradació,
 amb tendresa per la meva feblesa,
 amb evident agraïment mentre t'alliberes —
 gràcies per acaronar-me els cabells.

(Una altra nit perillosa
 que acaba amb devoció.
 Un altre incendi que,
 en comptes de cremar-me, m'escalfa).

³ Dinos Khristianópulos. 2016. *Πεζά ποιήματα (Poemes en prosa)*. 6a ed. (Tessalònica: Ianós, 2004). Tessalònica: Ianós.

A Karamburnaki

Em va venir a buscar amb la seva nova moto i vam anar a fer un tomb a Karamburnaki. Foscor, cotxes aturats aquí i allà, al davant Tessalònica, sacsejada per terratrèmols. Espines per tot arreu. Vam avançar fins a una zona de ciment mig esquerdat. Aquí, pocs anys abans, hi va haver el club nocturn «Kalamaki». Encara hi era la pista tronada i l'escenari per als instruments. Aquí havien tocat Tsitsanis i Markos; aquí, des del filat, havia vist la Iota Lídia cantar «Il·legalitat».

Vaig pensar: «Només l'amor sap treure profit de les ruïnes». I ens vam estirar damunt el ciment calent, allà on un dia s'havien sentit les cançons d'amor més tristes.



Το εξοχικό κέντρο «Καλαμάκι» στην Αρετσού.
 El club nocturn Kalamaki a Aretsú.
 Φωτογραφία του Γιώργου Λυκίδη γύρω στο 1930.
 Fotografia de Iorgos Likidis, als voltants de 1930.

(Font: <http://thessaloniki.photos.vagk.gr/>)

La fotografia

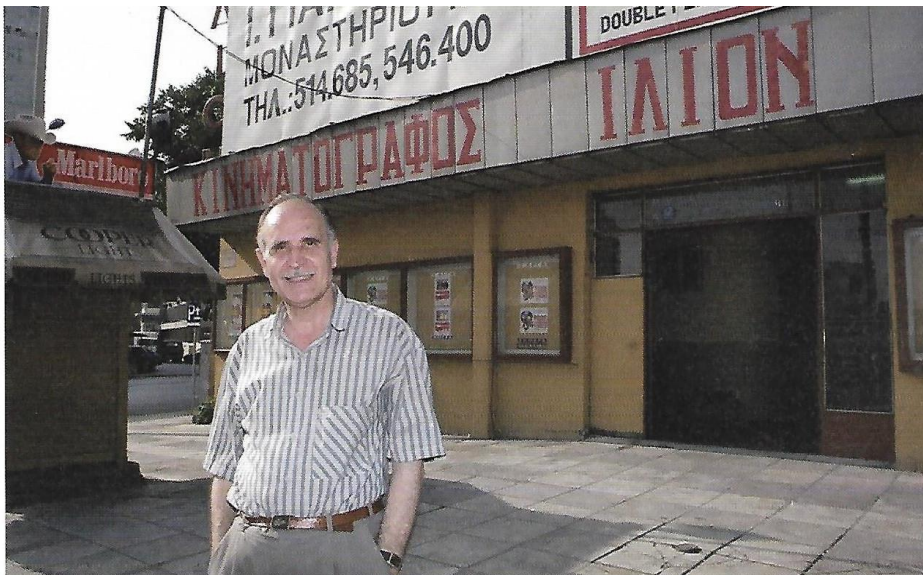
Miro i remiro la teva fotografia. Assegut al llit, poc abans de despullar-te, amb una cama sobre l'altra, esguardes de fit a fit amb una mirada fosca, com si m'ordenessis «ajup-te», mentre que la teva sofisticada bota, en primer pla, sembla dir-me «començaràs primer per mi».

Ho sé, no tinc res a esperar de tu, perquè mai no et prendràs seriosament el meu patiment. Només la teva fotografia, que m'entén, sembla dir-me en secret: «No t'amoïnis per la seva mala llet. El que t'ha negat ell, t'ho donaré jo, i amb escriure».

Vardari: Iliupersis

Plantat durant anys fora de l'«Ílion»,
 al costat d'altres camarades, no és gens
 improbable que hagués començat a sentir aquest
 miserable cinema com la capital
 de Troia, i el perillós Vardari,
 com el campament dels aqueus. Mariques
 aguaitaven cada nit, com els troians,
 que arribessin els aqueus, vestits de caqui,
 i jo també aguaitava, com un Hèctor més,
 que aparegués Aquil·les i m'agafés,
 que m'arrossegés a una fosca cantonada
 i, en comptes de fer-me l'amor, comencés a estovar-me.

No m'imaginava la desolació que arribaria
 al cap de pocs anys. I, tanmateix, com Troia,
 el nostre Vardari se n'ha anat en orris. Ara ningú
 no apallissa ni saqueja. Llums i turistes.
 Només en resten els castells enrunats
 per evocar passions d'una altra època,
 i jo, que vagarejo, nocturn,
 vegetant amb arcaiques associacions.



Peu de la fotografia:

El poeta Dinos Khristianópulos en 1992 davant del cinema popular de Vardari «Ílion», que va celebrar als seus poemes i cançons. L'«Ílion», que es trobava al principi del carrer Langadà, va ser enderrocat per a l'ampliació de l'avinguda (fotografia de Iorgos Iakumidis).⁴

Ο ποιητής Ντίνος Χριστιανόπουλος το 1992 μπροστά στο λαϊκό σινεμά του Βαρδάρη «Ílion», που το ύμνησε στα ποιήματά του και τα τραγούδια του. Το «Ílion», που βρισκόταν στην αρχή της οδού Λαγκαδά, καταδαφίστηκε για τη διαπλάτυνση της Λεωφόρου (φωτογραφία του Γιώργου Γιακουμίδη).

⁴ Font de la imatge: Χρίστος Ζαφείρης. 2020. «Μάγισσα Θεσσαλονίκη. Μια ψυχαγωγική τοπογραφία της Θεσσαλονίκης στα τραγούδια», *Θεσσαλονικέων πόλις* 72, 70-75.

A la taverna

Miro i ressegueixo de cua d'ull un jove de la colla de davant. Un noi maco normal i corrent, amb un cinturó de claus de plata i botes amb esperons. Hi ha un moment en què posa una cama sobre l'altra, agafa un drap i comença a espolsar-se les botes. Com vaig reprimir-me, Déu meu, i no em vaig llençar a netejar-les-hi amb la llengua! Però em vaig contenir: el poema havia començat tot just a agitar-se endins meu.

Rieu-vos-en

Un pinxo guapo em va portar un quadern amb els versos d'algunes cançons seves. En una d'elles s'adreçava a un poeta homosexual i li deia que de bon grat li rompria el cul, si així l'ajudava a escriure un poema. Vaig agafar un bolígraf i vaig apuntar a sota: «Rieu-vos-en, si creieu que és així com s'escriuen els poemes. El poema no surt de rompre cap cul, sinó de rompre's l'ànima».

El poeta i el gendarme

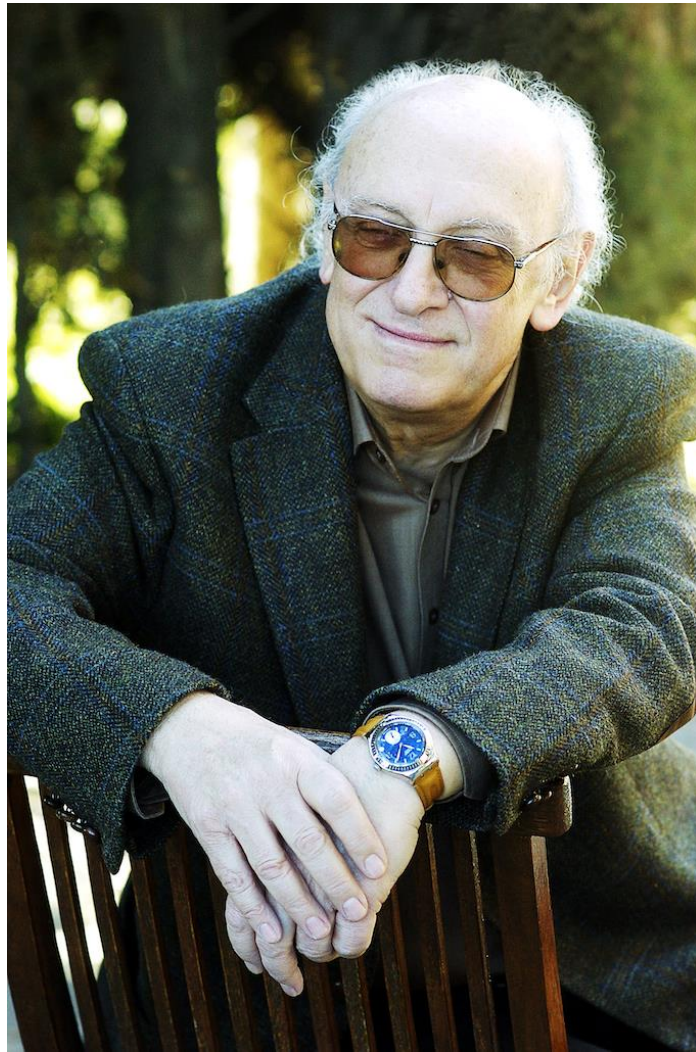
Un gendarme que conec vol ser poeta, i per això em ve a veure alguna vegada i xerrem sobre poesia, o li regalo uns quants llibres de poemes. A ell li atrau el meu art i a mi m'atrau el seu uniforme. Però és que em sembla que se n'ha adonat, i per això em ve a veure vestit de paisà; potser no vol trarbalsar-me, mentre que jo el vull com un *poli*, al complet: pistola, manilles al cinturó, i botes. Està boig d'alegria perquè imprimirà els seus versos i joestic tot fet una fúria perquè a poc a poc el vaig perdent. ¿Com li explico que és millor que inspiro poetes més que no pas que escrigui poemes?

Refugiats, confinament i memòria: dues reflexions de Petros Màrkaris

Eusebi Ayensa

A banda les novel·les policíaqües, que l'han consagrat com un autèntic mestre del gènere negre i li han donat fama mundial, Petros Màrkaris (Istanbul, 1937) és una de les veus més lúcides davant dels enormes reptes que ha hagut d'afrontar el seu país en els darrers anys. Les seves encertades opinions —que es basen en una anàlisi profunda de la realitat grega però també en un gran coneixement de la seva impressionant herència cultural, des d'Homer fins a Kavafis— han estat exposades en un munt d'articles publicats, sobretot, en diaris alemanys tan prestigiosos com *Die Zeit* o *Süddeutsche Zeitung*.

Fa uns anys, una selecció d'aquests articles sobre la crisi econòmica grega —que batega també rere moltes de les pàgines protagonitzades pel comissari Kharitos— va ser publicada, en traducció castellana, en un volum que portava el títol certament premonitori de *La espada de Damocles* (Tusquets, 2012). Tot seguit reproduïm, en traducció catalana, dos textos més, centrats en dos dels problemes que, després de la crisi (o, més ben dit, de manera paral·lela a la crisi), han posat novament a prova no només la dèbil recuperació econòmica grega sinó el projecte comú de la Unió Europea en el seu conjunt: el drama dels refugiats i la recent pandèmia (amb el confinament que aquesta ha provocat). El primer text és una carta escrita al seu gran amic, el cineasta grec Thóodoros Anguelópulos —en les pel·lícules del qual tan estretament havia col·laborat—, gairebé cinc anys després de la seva tràgica i sobtada mort a Atenes. Ell fou un dels primers cineastes a ocupar-se del tema dels refugiats amb una duresa corprenedora, i això que encara s'havien d'escriure alguns dels seus capítols més esfereïdors, de manera que la carta —publicada fins al moment en italià i alemany— és un homenatge al seu amic, desaparegut tan a deshora. El segon text, titulat «Confinament i memòria», recull unes reflexions de Màrkaris sobre les terribles conseqüències —físiques però també psicològiques— que ha tingut en el seu país el confinament de la població provocat per l'epidèmia del coronavirus, una realitat encara present que està molt lluny de ser un problema exclusivament grec. Aquest text va ser inclòs —en versió castellana de qui això signa— en el llibre de Lourdes Duran *Contra el Olvido: Reflexiones acerca de la pandèmia de la COVID-19* (pàgs. 105-106), publicat a finals de l'any passat pel Cercle d'Economia de Mallorca i en el qual van col·laborar alguns dels convidats a les conferències que organitza regularment aquest «ens local de pensament i debat» —com recull la seva pàgina web—, en el qual Màrkaris va dissertar sobre la realitat política, social i econòmica grega, el 5 de juny de 2019.



Petros Màrkaris

Fotografia cedida per l'escriptor

Carta a Thóodoros Anguelópulos

Atenes, 14 d'octubre de 2016

Estimat amic Thóodoros,

Han passat ja gairebé cinc anys de la teva mort i és la primera vegada que sento la necessitat d'escriure't. Estic convençut que tu entendries millor que ningú el que tot seguit exposaré.

Aquests darrers mesos, mentre segueixo de prop el drama dels refugiats a Grècia i a tota Europa, em ve constantment al cap la teva pel·lícula *El pas suspès de la cigonya*. I recordo allò que m'havies dit quan discutíem el guió de la pel·lícula: que el problema dels refugiats acabaria essent el gran problema de la nostra època. Aquesta teva premonició s'ha revelat ben certa.

Abans d'escriure't aquesta carta, em vaig asseure a veure novament la pel·lícula. Mentre la veia, rememorava la primera projecció i com aleshores seguíem, muts, el drama dels refugiats. La teva premonició s'ha revelat certa, però l'odissea dels refugiats que es narra a la pel·lícula sembla una *manyaga* si la comparem amb el drama que viuen els refugiats d'avui.

Vaig sentir novament com el protagonista de la pel·lícula es pregunta: «Quantes fronteres hem de travessar per arribar a casa nostra?». I vaig veure novament com el periodista s'està dret a la línia de la frontera amb el pas suspès i diu que, si abaixa el peu, es trobarà en un altre país.

Thóodoros, cap d'aquestes dues coses no podria passar avui amb els refugiats. La pregunta del teu protagonista —Quantes fronteres hem de travessar encara?— seria sobrera, perquè les fronteres són tancades, des de Macedònia (el país que nosaltres anomenem FYROM) fins a Àustria. Miri on miri, veig que s'alcen només enreixats i murs. El teu periodista es quedaria amb el pas suspès en el poble d'Idomeni, sense saber quan podria petjar una altra terra.

I el teu protagonista hauria de renunciar també a l'esperança d'arribar aviat a casa. Si exceptuem Alemanya i Suècia, ningú al centre i nord d'Europa ofereix als refugiats no ja una casa, sinó ni tan sols una tenda de campanya.

Vaig aturar la pel·lícula a l'escena del casament a les dues ribes del riu. En una riba, la núvia, i a l'altra, el nuvi. Recordo com ens havia impressionat aquest pla. Però de quin casament en dues ribes parlem? Aquí, homes, dones i infants s'ofeguen cada dia entre dues ribes: l'africana i l'europea.

Recordes el poema *Murs*, de Kavafis, el poeta que tant estimaves?

Sense miraments, sense compassió, sense respecte,
grans i altes muralles han bastit al meu voltant.

I ara m'estic aquí assegut, i em desespero.
No penso en res més: aquest atzar em rosega el pensament.

Això que deia Kavafis en el poema, ho diu avui cada refugiat que aconsegueix arribar a Grècia o a Itàlia.

La imatge més esborronadora en tota aquesta tragèdia —en el sentit aristotèlic de la paraula— ens l'ofereixen els infants, uns infants separats dels seus pares, o que els han perdut, i que ara volten sense rumb per improvisats campaments.

Aquests infants no apareixen en *El pas suspès de la cigonya*, però sí a la teva pel·lícula *L'eternitat i un dia*. Són els *infants de les fronteres*, que l'espectador veu com grimpen pels enreixats i miren el país que s'estén al seu davant. En el seu camí errant, l'escriptor que protagonitza aquesta pel·lícula s'endú amb ell un d'aquests infants, fins que, al final, el fa pujar en un vaixell perquè marxi i comenci una nova vida. Recordo fins a quin punt ens havia capficat aquest final.

Estimat amic, en algunes regions de Grècia, avui dia no podries ni tan sols dur aquests infants a l'escola, perquè les Associacions de Pares, Mares i Tutors no volen que els seus fills vagin a la mateixa escola que els fills dels refugiats.

Per altra banda, és cert, hi ha el Tractat Schengen —del qual la Unió Europea se sent tan orgullosa—, que permet circular lliurement a tots els europeus, com si visquessin en una mena de confederació d'estats. El que passa és que fa uns mesos que el territori Schengen és tancant en molts indrets. I els únics que es queixen són els empresaris, amb l'argument que el tancament de les fronteres farà pujar el preu dels transports. I a fe que aquest és l'únic argument realment convincent, perquè en aquesta Europa només compten els costos i els diners. Les persones no compten, i menys encara si parlem de refugiats. I no és pas que no hi hagi europeus en tots els països que es preocupin pels refugiats, però són una minoria, una mena de guàrdia d'honor dels principis europeus.

Fins ara m'he centrat només en la primera i en la tercera pel·lícula de l'anomenada *Trilogia de les Fronteres*. La del mig és *La mirada d'Ulisses*, al meu entendre, la teva millor pel·lícula.

Quan vam començar a escriure'n el guió, estaves entestat a rodar una part de la pel·lícula a Sarajevo. Vaig intentar que entenguessis que aquell teu desig, tot i ser molt respectable, en el fons era inviable, perquè a Sarajevo la guerra cada dia era més intensa, fins que et vas veure obligat a acceptar l'amarga veritat: era impossible rodar a Sarajevo. Però no vaig ser a temps de gaudir de la meva victòria, perquè, de seguida, vas fer esclatar als meus peus una segona bomba: si no podies rodar a Sarajevo, aniries a Mostar.

–«Però t’has begut l’enteniment? A Mostar la gent també es mata», et vaig etzibar aleshores.

Tu, però, te n’havies informat. «No, en aquests moments hi ha un alto el foc. Per això he d’anar-hi ara».

–«Però com t’ho faràs?». El guió està encara a les beceroles. Com rodaràs?».

–«Ja ho sé, però m’hi arriscaré», va ser la teva resposta.

La mirada d’Ulisses, que tant m’estimo, em va suscitar dues preguntes.

La primera és com vas aconseguir convèncer un actor americà, Harvey Keitel, i un de suec, Erland Josephson, perquè et seguissin al camp de batalla que aleshores era Iugoslàvia. Per a ells havia de ser com una condemna.

I el meu segon dubte era com t’ho feies per telefonar-me des de Mostar, gairebé cada dos vespres, per discutir amb mi el guió.

Cada vegada que et feia aquestes dues preguntes, em responies amb un somriure murri. De resposta pròpiament dita, però, no me’n vas donar mai cap, i només em va quedar gravat al cap aquell teu somriure murri.

Tot això t’ho recordo per donar-te entenent que, mentre escrivíem el guió, ni nosaltres ni ningú no podia preveure que la guerra civil i la consegüent intervenció a Iugoslàvia serien com una prova general d’una actitud que pretén posar *ordre* amb les armes a diferents països. Més tard vingué Irak, Líbia, i ara Síria.

He dit abans que considero *La mirada d’Ulisses* la teva millor pel·lícula, però les que realment em trenquen el cor són *El pas suspès de la cigonya* i *L’eternitat i un dia*. Potsar hi té a veure el meu origen i la meva infantesa. Però no tinguis por, no et sortiré ara amb Freud.

Tots els refugiats que aconseguen ser admesos en algun país europeu viuran com a minories, Thóodoros. Jo he crescut en una d’aquestes minories, la que conformava la comunitat grecòfona de Constantinoble, i sé que significa viure en el si d’una minoria.

Sento diverses persones, tant gregues com estrangeres, que s’omplen la boca parlant de la multiculturalitat, i ara, darrerament, del fracàs de la multiculturalitat. Vaig créixer en una ciutat plurinacional, amb tres grans minories: la grecòfona —o romaica, com en deïem a Constantinoble—, l’armènia i la jueva. Al costat d’aquestes n’hi havia una de més petita, la italòfona.

Per pròpia experiència sé que la multiculturalitat és una quimera. El que realment existeix és allò que en podríem anomenar la *multicomunitat*. Totes aquestes minories són comunitats organitzades, que vivien una al costat de l’altra, però tancades en elles mateixes, sense cap relació, no sols amb la majoria turca, sinó tampoc entre elles. La

integració que alguns al·leguen era només *de dia*, és a dir, en el lloc de treball i en els intercanvis. La vida social estava estrictament limitada a la comunitat mateixa. I no parlo de comunitats que viuen els darrers trenta o quaranta anys juntes, sinó de comunitats que conviuen a la mateixa ciutat des de fa segles.

Com que a propòsit de *L'eternitat i un dia* ens vam ocupar molt de l'obra de Solomós, recordaràs de ben segur aquella seva frase famosa que diu «¿Tal vegada tinc una altra cosa al cap que no sigui llibertat i llengua?». Si faig l'esforç de traslladar aquesta dita a les minories, jo diria: «¿Tal vegada tinc una altra cosa al cap que no sigui religió i llengua?».

Totes les minories s'aferren amb passió a la llengua i a la religió, que no només inclou la fe pròpiament dita, sinó també els valors i les tradicions. L'aïllament i la introversió ajuden a conservar la llengua, els valors i les tradicions.

Així viuria el protagonista d'*El pas suspès de la cigonya*, si mai arribés a *casa* seva: reclòs en una comunitat amb els seus congèneres. Perquè, per desgràcia, la por i la inseguretat que sent el refugiat o l'emigrant són connaturals a la seva llengua, als seus valors i a les seves tradicions. L'únic refugi són aquelles persones amb les quals hom comparteix un mateix tipus de vida, uns mateixos costums i unes mateixes tradicions. I, pel contrari, el refugiat defuig tant com pot el contacte amb la cultura dominant, que és la cultura de la majoria, perquè tem que el durà a un terreny desconegut.

Potser els fills del protagonista, i de manera encara més segura els seus nets, que aniran a les escoles de la seva terra d'acollida, aprendran la llengua del nou país i tindran un contacte diari amb nois i noies de la població autòctona, cosa que els permetrà sortir de l'aïllament propi de la minoria i integrar-se així a la societat del país d'acollida. Això a Constantinoble no era possible, perquè una minoria no coneixia la llengua de l'altra minoria, i allò que els separava de la majoria era el profund abisme del nacionalisme i les ferides obertes del passat.

Siguem, però, sincers. També la població autòctona aspira a aïllar els nouvinguts. Si no poden evitar que convisquin amb ells a la mateixa ciutat, almenys intenten que s'estableixin al més lluny possible d'ells. I el mateix desitgen les forces de seguretat. Si els refugiats i els emigrants viuen aïllats en un gueto, aleshores són més fàcilment controlables.

Si em trobés avui amb el teu protagonista i amb el teu periodista, els diria precisament això.

Thódoros, teníem un origen ben diferent, proveníem de famílies també diferents i, a la infantesa i a la joventut, tinguérem experiències també completament diferents. Tanmateix, ens va lligar una estreta amistat que durà quaranta anys.

Ens vam conèixer durant els anys de la Junta militar del Coronels i, en aquella època, vam col·laborar per primer cop en la teva segona pel·lícula, *Dies de 1936*. Eren temps difícils,

sobretot per a la literatura i l'art, però tinguérem almenys la satisfacció de no rendir-nos, de no claudicar.

Avui vivim a la Unió Europea, formada per països amb règims democràtics. Els murs no els alça cap dictadura, sinó els governs dels països democràtics. I no es prohibeix l'entrada als dissidents polítics, com en els temps de la nostra Junta militar, sinó a persones i a famílies que abandonen el seu país per salvar la vida.

Europa ha conegut moltes èpoques en la seva història: el Renaixement, la Revolució Industrial, la Revolució Francesa, la Il·lustració. Temo que l'època actual passarà a la història com l'*Època de la Hipocresia*.

Amic Thóodoros, et trobo molt a faltar, però, per altra banda, em consola el fet que no visquis en aquests temps tan desgraciats. Sé bé prou com patiries.

El teu amic

Petros

Confinament i memòria

Quan estàs tancat a casa durant sis setmanes i l'únic contacte que tens amb el món exterior és un passeig curt i la pantalla de l'ordinador o de la televisió, aleshores la memòria es converteix en una espècie de pel·lícula històrica de tu mateix, a voltes amarga i a voltes divertida. És precisament aquesta la pel·lícula que veig diàriament durant les sis setmanes que porto confinat. Us en traslladaré algunes imatges.

Recordo l'inici de la meua carrera com a escriptor i traductor, quan estava obligat a treballar fora de casa per guanyar-me la vida. Aleshores i durant molts anys vaig ser un «escriptor de cap de setmana». Comptava els dies de la setmana fins que arribava el dissabte, per poder asseure'm al despatx i exercir d'escriptor. Avui, amb el confinament, em passo el dia assegut al despatx buscant una idea, un tema sobre el qual escriure, mentre espero amb la mateixa impaciència l'hora del meu passeig diari. Antigament comptava els dies, ara miro el rellotge.

El segon passeig que faig indefectiblement cada dia és el dels diaris i els canals de televisió. Diàriament, sense excepció, m'enfronto a una autèntica allau de notícies, opinions, punts de vista, informacions i comentaris amb relació a les investigacions en curs sobre el coronavirus. I en algun moment d'aquest passeig recordo la pel·lícula de Sergio Leone *El bo, el lleig i el dolent*. En una escena de la pel·lícula, Eli Wallach està assegut en una banyera. De sobte, entra a l'habitació un cowboy i l'apunta amb una pistola, tot i que, en lloc de disparar, comença a parlar sense parar. En un moment determinat, Wallach treu dues pistoles de dins de la banyera, dispara al cowboy, el mata i després li diu: «You want

to shoot, shoot. Don't talk» («Si vols disparar, dispara, però no parlis més»). Així em sento jo quan llegeixo o veig les notícies. El lloc de Wallach l'ha ocupat ara el coronavirus, que ens mata mentre nosaltres no deixem de parlar.

No passa un sol dia que no llegeixi o senti alguna lloança amb relació a la manera com Grècia i els grecs fan front a aquesta pandèmia. Anglesos, americans i alemanys, entre d'altres, ens elogien constantment. I en aquest moment el meu pensament es remunta alguns anys enrere, al període de la crisi, quan tothom ens havia posat a la picota. Aleshores, no hi havia dia que no sentíssim algú que no ens criticués. Ens deixaven com un drap brut: des de tractar-nos d'incapaços i d'inútils fins a definir Grècia com un «failed state». Ara rebem només elogis, mentre jo recordo la famosa màxima de *l'Evangelí segons sant Mateu*: «Els darrers seran els primers».

Crec que haig d'aturar aquí la projecció d'aquesta pel·lícula de la memòria. Altrament, podria durar més de tres hores, com les pel·lícules del meu estimat amic Thóodoros Anguelópulos.



Tres poetesses

Introduccions i traducció: Anna Sifas, Laura Gomara, Maira Fournari

Zoí Karel·li (1901-1998)

Zoí Karel·li era el pseudònim utilitzat per Khrissula Argiriadu-Pentziki, poeta, novel·lista i traductora grega, nascuda el 1901 a Salònica i situada cronològicament dins de la famosa Generació Poètica del 30 i més concretament de la anomenada Escola de Salònica. Va rebre diversos premis grecs i europeus, entre ells el Segon Premi Nacional de Poesia Grega, el 1956, i després de gairebé dues dècades el Primer Premi Nacional de Poesia Grega, el 1974. També va rebre, el 1956, la Distinció de l'Ordre de Palmes Acadèmiques del Ministeri de Cultura de França. Va morir a Salònica el 1998.

«Estiuenc» / «Del verano», de *Contes del jardí*¹

El jove rossenc de l'estiu
té una línia blau cel sobre el front llis.
En el marró dels ulls capta els rajos de sol
mig aclucant les parpelles ombrívols,
bategant les pestanyes radiants.

Embrunit pel sol s'alça el cos lluent,
somriu despreocupat i sense rumb.
Les seves dents semblen pur blanc,
com grava blanca polida,
a la vora de l'aigua atzur i cristal·lina.

El rubio muchacho del verano
lleva una línea celeste sobre la frente lisa.
En el castaño de los ojos capta los rayos del sol,
entornando los párpados oscuros,
batiendo las radiantes pestañas.

Tostado por el sol se alza el cuerpo brillante,
sonríe tranquilo, sin propósito.
Resaltan blanquísimos sus dientes,
parecen blancos guijarros pulidos,
en la orilla del mar, de agua límpida y azul.

¹ Zoí Karel·li. 1955. *Παραμύθια του κήπου* (*Contes del jardí*). Atenes.

Melissanthi (1910-1990)

Melissanthi era el pseudònim utilitzat per Ivi Kúgia-Skandalaki, poeta, mestra i periodista grega, nascuda el 1910 a Atenes i situada cronològicament dins de la famosa Generació Poètica del 30. Va rebre diversos premis grecs, entre ells el Segon Premi Nacional de Poesia, el 1965, i després d'una dècada el Primer Premi Nacional de Poesia, el 1976; va morir a Atenes el 1990.

El poema que presentem fa referència a la vida de l'home, des que neix fins que afronta l'arribada de la nit, és a dir, de la mort.

«En la nit que s'apropa» / «En la noche que se acerca», de *La barrera del silenci*²

Comencem lleugers com el pol·len
que viatja amb el vent.
Ens desplomem ràpid al sòl
arrelem, brotem,
esdevenim arbres sedegosos de cel
i cada vegada més ens agafem amb força a la
terra.
Ens troben estius eterns,
intenses fatigues. Els vents, les aigües
s'enduen les nostres fulles. Més tard
ens cobreixen els núvols carregats,
ens torturen els hiverns i els temporals.
Però sempre resistim, ens alcem
sempre ens vestim amb un nou fullatge.
Fins que arriba un vent estrany
—ningú sap ni quan ni per on surt—
i ens arrenca amb totes les arrels a l'aire.
Per un moment, en el nostre fullam
roman ocult —cantussejant un refilet
a la nit que s'apropa— un ocell.

Empezamos ligeros como el polen
que viaja en el viento.
Rápido caemos en la tierra
echamos raíces, echamos brotes
nos convertimos en árboles sedientos de cielo
y cada vez más nos arrancamos con fuerza de la
tierra.
Nos alcanzan veranos interminables,
largos cansancios. Los vientos, las aguas
se llevan nuestras hojas. Más tarde
nos cubren nubes densas
nos torturan los inviernos y las tormentas.
Pero siempre resistimos, nos levantamos,
y siempre nos vestimos con nuevo follaje.
Hasta que llegue un viento extraño
—nadie sabe cuándo ni por dónde sale—
y nos echa abajo con todas nuestras raíces al aire.
Durante un tiempo, dentro de nuestro ramaje
queda escondido —soltando su trino
en la noche que se acerca— un pájaro.

² Melissanthi. 1965. *Το φράγμα της σιωπής (La barrera del silencio)*. Atenes: Difros.

Kikí Dimulà (1931-2020)

Kikí Dimulà és una poeta grega, nascuda el 1931 a Atenes i situada cronològicament dins de la Segona Generació Poètica de Postguerra. Membre de l'Acadèmia d'Atenes des de 2002, va rebre diversos premis grecs i europeus, entre ells el Premi Nacional de Poesia, el Premi Europeu de Literatura i el Gran Premi Nacional per l'obra de tota una vida, el premi literari més distingit de Grècia. Aquest poema pertany a la col·lecció: *Punt i coma* (Ανω τελεία, 2016) i està dedicat a la seva filla.

«Al ralenti», de *Punt i coma*³

Em vas dir «demà vindré a veure't
què prefereixes, migdia o tarda?»

Quan tu vulguis, et vaig contestar,
m'és suficient si em dius més o menys quan.
i si t'ho demano
és per estalviar combustible
del temps –recurs elusiu i costós,
aquesta força motriu– la malgasto

perquè esperant-te des de l'alba
mantinc durant hores la maquinària encesa
per posar-me en marxa just quan se senti
de lluny la teva arribada
per no perdre ni un segon de goig.

Me dijiste «mañana iré a verte,
¿qué prefieres, a mediodía o por la tarde?»

Cuando quieras, te contesté
me basta saber más o menos cuándo.
Y si te lo pido
es para ahorrar el combustible
del tiempo –recurso yapreciado y elusivo,
esta fuerza motriz – la malgasto

porque esperándote desde el amanecer
mantengo el motor encendido durante horas
para arrancar de inmediato en cuanto se
oiga,
desde lejos, tu llegada, y así,
no retrasar ni un segundo la dicha.

³ Kikí Dimulà. 2016. *Ανω τελεία*. [*Punt i coma*]. Atenes: Íkaros.

Joan Margarit (1938-2021)

Traducció / Μετάφραση: Maira Fournari

Ulisses en aigües d'Ítaca, *Llum de pluja* (1986) Οδυσσέας σε ύδατα Ιθάκης, *Φως βροχής* (1986)

Vas arribant a l'illa i ara saps
el que vol dir la vida, el que és l'atzar.
El teu arc serà pols damunt la lleixa.
Pols seran el teler i la seva peça.
Els pretendents que acampen a l'eixida,
són ombres que Penèlope somia.
Vas arribant a l'illa: els roquerars,
com el temps l'Odissea, els bat la mar.
Ningú no ha teixit mai la teva absència
ni ha desteixit l'oblit sense cap fressa.
Per més que, a voltes, la raó ho ignori,
Penèlope és una ombra del teu somni.
Vas arribant a l'illa: els gavians,
que cobreixen la platja no es mouran,
quan la travessis sense deixar empremta
perquè no has existit: ets la llegenda.
Potser hi va haver un Ulisses mort a Troia,
i potser va plorar-lo alguna dona,
però en el somni d'un poeta cec
continues salvant-te. Al front d'Homer,
etern i rigorós, cada trenc d'alba,
un solitari Ulisses desembarca.

Φτάνεις στο νησί και τώρα ξέρεις
τι 'πα να πει ζωή, και τι 'ναι μοίρα.
Το τόξο σου θα γίνει σκόνη πάνω στο ράφι,
σκόνη θα γίνει ο αργαλειός και το υφαντό του.
Οι μνηστήρες που αναμένουν στην αυλή,
είναι σκιές απ' τα όνειρα της Πηνελόπης.
Φτάνεις στο νησί: τους βράχους,
όπως την Οδύσσεια ο χρόνος, χτυπά η θάλασσα.
Κανείς δεν ύφανε ποτέ την απουσία σου.
Ούτε ξεϋφανε απρόθυμα τη λήθη.
Ενίοτε, αν και στερείται λογικής,
η Πηνελόπη είναι σκιά του ονείρου σου.
Φτάνεις στο νησί: οι γλάροι,
που καλύπτουν την ακτή δεν θα μεριάσουν,
όταν την διασχίσεις χωρίς ν' αφήσεις ούτε χνάρι,
επειδή δεν έχεις υπάρξει: είσαι ο μύθος.
Ίσως να υπήρξε ένας Οδυσσέας που φονεύθηκε
στην Τροία,
και ίσως να τον θρήνησε κάποια γυναίκα,
Όμως στο όνειρο ενός τυφλού ποιητή
εξακολουθείς να ζεις. Στο μέτωπο του Ομήρου,
αιώνιος και αυστηρός, κάθε χαραυγή,
ένας μοναχικός Οδυσσέας θα πατάει στεριά.

Aeroport d'Atenes, Càlcul d'estructures (2005)
Αερολιμένας Αθηνών, Υπολογισμός δομών (2005)

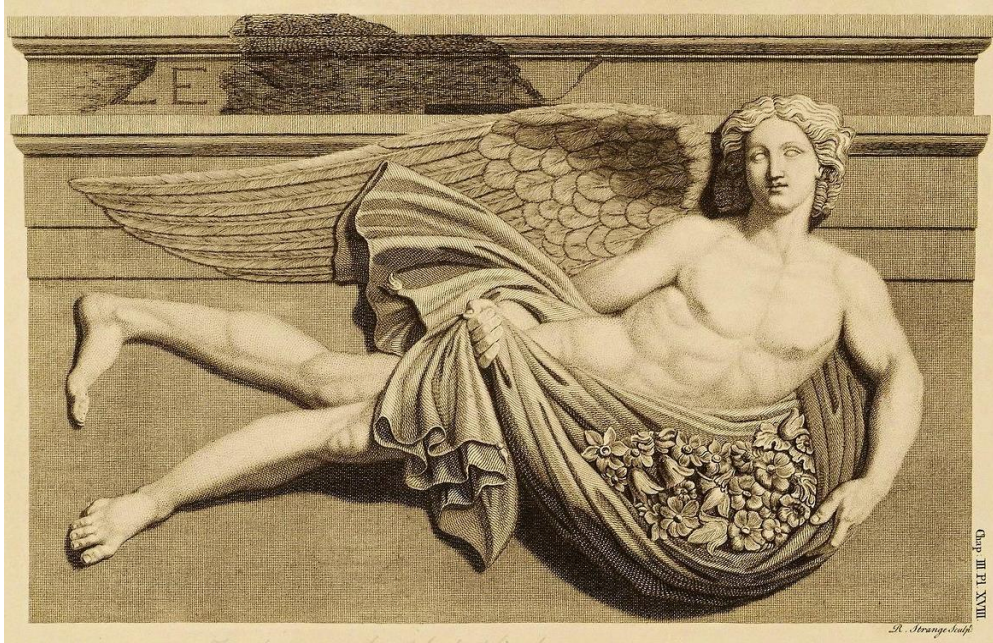
L'aurora acaricia amb dits de rosa
 fusellatges que semblen, enlairant-se,
 fantasmes d'alumini de la Ilíada.
 La veu de les ruïnes d'algun déu,
 una veu com de restes de muralla,
 s'escampa en grec per la megafonia.
 Vora el pope barbut, suat, amb robes
 d'un negre destenyit, com una icona,
 homes amb 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.

Η αυγή χαϊδεύει με ρόδινα δάκτυλα
 αεροσκάφη που μοιάζουν, στην απογείωση,
 μέταλλινα φαντάσματα της Ιλιάδας.
 Η φωνή των ερειπίων κάποιας θεότητας,
 φωνή ωσάν απομεινάρια τείχους,
 διαχέεται στ'ελληνικά απ' τα μεγάφωνα.
 Πλάι στον κάθιδρο γενειοφόρο παπά,
 με το μαύρο ξεβαμμένο ράσο, σαν εικόνισμα,
 άντρες με πονηρό ύφος εμπόρου
 μιλούν στο κινητό χειρονομώντας.
 Κοπέλες με επίπεδη κοιλιά, βαριεστημένες,
 ξεφυλλίζοντας περιοδικά στέκονται στη σειρά
 μπρος σε μισοσκουριασμένα μηχανήματα
 πώλησης ποτών. Κόκα-κόλα:
 τούτο είναι το ελιξίριο που παίρνει η Ελένη,
 αναδεικνύοντας τα γυμνά πόδια και τα κόκκινα
 νύχια στις πατούσες της, που προκαλούν
 όποιον προτίθεται να ενταφιάσει τον μύθο.

Saturn, Casa de misericòrdia (2007)
Κρόνος, Οίκος ελέου (2007)

Vas a estripar els meus llibres de poemes
i els vas llançar al carrer per la finestra.
Els fulls semblaven papallones rares,
que anaven planejant damunt la gent.
No sé si ara podríem explicar-nos,
dos homes vells, cansats i decebutos.
Segurament que no. Deixem-ho així.
Volies devorar-me. Jo, matar-te.
Jo, el fill que vas tenir durant la guerra

Μου ξέσκισες της ποιήσης τα βιβλία
και τα πέταξες απ' το παράθυρο στον δρόμο.
Τα φύλλα μοιάζανε σπάνιες πεταλούδες,
όπως πετούσαν πάνω απ' τους περαστικούς.
Δεν ξέρω αν τώρα θα μπορούσε να υπάρξει
αλληλοκατανόηση,
δύο γέροι, κουρασμένοι και παραιτημένοι.
Σίγουρα όχι. Ας το αφήσουμε έτσι.
Ήθελες να με καταβροχθίσεις. Κι εγώ, να σε
φονεύσω.
Εγώ, ο γιος που απέκτησες εν μέσω πολέμου.



**VIII. ΕΣΠΑΙ
ΠΕΡ Α ΛΑ ΚΡΕΑCΙΟ
Η΄. ΧΩΡΟΣ
ΓΙΑ ΤΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ**

Maria Rosa Llabrés Ripoll

Dietari de viatge

Grècia era un camí pedregós, gris, incert,
era un empedrat de núvols que es perdia a l'infinit
en l'*Electra* de Kakogiannis,
uns ulls negres plens de dol.

Grècia era un matí de cases blanques
mentre Nana Mouskouri cantava «Ximeroni»,
columnes vora un mar blavíssim en la tapa d'un llibre.

.....

Ja som a Atenes. Com suposava, té poc a veure aquesta ciutat bruta i renouera amb aquells que van viure fa 2.500 anys, amb aquells que edificaren el Partenó que, malgrat tot, hem entrevist en la llunyania. Quan arribàvem amb l'avió pensava que el que compta no és la realitat, sinó com la veu la fantasia dels humans a cada moment: aquestes roques pelades i aquests riuets tortuosos, un temps van estar poblats de petits éssers salvatges i feliços.

.....

L'acròpolis i la joia primera de descobrir les columnes.
Porta dels Lleons, per on va entrar Agamèmnon triomfador.
Pedres aixecades per gegants, daurades al sol un segle i un altre.
Delfos, muntanyes salvatges amb verd de xiprers.
Creta, el contacte amb el mar, bressol dels déus.
Els dofins boten mentre es pon un sol únic.
Súnion, temple i mar, terra roja.

.....

Soc aquí, a l'altra banda, soc jo ara qui he partit sense tu. Ja conec els blaus i el sol, i com a tu m'han impressionat el Posidó i l'Auriga. Però no sé si t'he fallat. Saps, és tan lleu el pas de la desconexença a la coneixença...

Esteve Miralles

Com si tinguessis temps (2014)

Cérvola

I corres i sembla
que és jo que t'empaito.
(Mai tinc l'arc a punt,
ni arribo al buirac.)
Vas veure'm i vas
menjar el que et peixava,
i el torrent va omplir-se
d'aigua d'una pluja
poblada de restes
humanes, i tu
ja no hi eres.

* * *

Peülles de bronze i banyes d'or,
jo això ja ho sabia,
i la fletxa (tu no la senties
caure) queia just a.

Poc més que un estrip, net, a la pell;
segur que podries
haver-te escapat, però aquell cel roig
es va acarbassar,
i es va fer lilós, i blau, i fosc,
i em vaig adormir.

Amb gest arrogant, la deessa
va fer-me aturar.
Li vaig dir que no,
que eres meva.
Va riure i va dir-me:
«¿Te'n recordes
que això que ara et passa
no ho somies?»

Maria Josep Escrivà

Tots els noms de la pena (2002, revisat el març de 2021)

Cala de l'Aiguadolç

Estimo l'esplendor: m'ha tocat com a vida.

SAFO

Trad.: Manuel Balasch

Una jove llançava
pedres al mar de mans sempre remotes.
Però les ones ingrates als peus
salats les retornaven.

Quan la jove, vençuda
d'amor, volgué saber on arrenen les ones,

es badaven les pedres a la vora
en efímers geranis de salobre.

Manuel Forcano

Corint (2000)

Metro

Agatàrquides de Cnidos va descriure les platges d'Eritrea,
la color maragda del mar Índic, i Arià de Nicomèdia
els ports blaus i blancs del Pont Euxí. Plini,
les fonts del desert i els més bells palmerars de Síria i Palestina,
i des de la barana més alta del vaixell, Marcia d'Heraclea
deia adéu a les illes d'un Egeu banyat de llum.

Què fas tu, però, viatjant per sota terra
assegut en seients de plàstic negre a la llum de fluorescents?
De res no et serveix la velocitat
ni estalviar temps. Estació rere estació,
aquí no arribes mai de debò
allà on voldries.

Estàtues sense cap (2013)

Papirs d'Hermòpolis, s. v aC

Quan els perses eren senyors d'Egipte,
un soldat de servei a Memfis
va escriure en un papir una carta
a qui estimava: "*Per saber de tu
he enviat aquesta lletra.
La túnica que vas regalar-me,
la porto posada...*"

Segles després, l'arqueologia ha descobert
l'ossada del missatger i, en un estoig,
la col·lecció de cartes
que no van arribar mai
al seu destí.

Què va passar-li al correu,
no ho sabem, qui va matar-lo
a mig camí, i per què?

L'assaltaren, un aldarull,
o potser va ser perquè no fossin llegits
alguns retrets: "*Fa dies
que sabies que m'havia picat una serp
i no m'has escrit ni per preguntar
si encara visc o ja m'he mort...*"

Reconforta saber
que no tenen cronologia els sentiments
i que la pell sent el mateix desig ara
que fa vint-i-cinc segles.
O no tant saber que les decepcions
– en l'alfabet que sigui –
s'expressen amb els mateixos mots.
Que res no canvia.
Que som exactament iguals
que quan els perses eren senyors d'Egipte.

Sebastià Alzamora

El llinatge (1997)

El divinal porquerol Eumeos, de primer, no reconeix Ulisses en la seva arribada

Havent libat, digué: «Si tu fossis Ulisses,
estranger, et narraria com, tret de mi, del teu
fill i la teva esposa, ja ningú no t'espera.
O com Ítaca, absent de llei, ha esdevingut
vella, covarda i sòrdida, soll per a pretendents
que, bastards tanmateix, s'altiven de noblesa.
Tot això parlariem si tu fossis Ulisses,
vell. Mes, per malfat d'Ítaca, mai no en torna la joia:
potser a tu i sols a tu, feliç captaire errant,
aquesta terra et sembli promissòria encara».

Temptació de l'abisme

«Coneixíem els cercles i la seva tendència
al vertigen...» Ingenus! Tal vegada la mort,
per aquest joc, havia d'ésser-nos menys barroca?
Tots contenim un punt de llum viva en recerca.
«Perplexos la notàvem oculta dins les nostres
mans, rara com un pit sota còdols i grava».
Mes no importa la llum tant com el seu projecte,
i, com les ales d'Ícar, més desfetes com més
a prop del sol, els nostres fracassos faran senya
d'una proximitat amb el nom que perdérem.

*Apoteosi del cercle (1997)***Intuïció del déu***Puro e disposto a salire alle stelle.*

DANTE

Si no fos que tinc tanta culpa
Si no fos per aquesta por
violenta d'amar veient les vostres cares
Si no fos que en les vostres cares neix el meu rostre
que les vostres mans pengen dels extrems dels meus braços
exànimes botides
Una i altra vegada
Si no fos que tinc tanta culpa

El primer es feia dir Narcís
mare amantíssima
consol dels afligits
anyell de Déu el primer que se'n va
el gra perenne el pròdig que parteix
Narcís fet molts amb pressa dins el riu
imatge

Avui que estic entre vosaltres
avui que soc un de vosaltres
per sempre més
Avui que no ens fa dia sinó pacte
nit del judici
mati d'anunciació
quaranta nits dins el desert i espai
multiplicat
Avui hem fet l'espai
aquesta ciutat nostra i alta
serà arrasada
I el primer es feia dir també Ulisses
Res no sabem del temps
i avui que no ens fa dia
quin nom quin bell govern se'ns allunya estentori
pels carrers amples
vers el corrent del riu

El segon que se'm dona sou vosaltres
el segon foc vosaltres
mare meva estimada meva
que romandreu al meu costat
dins l'alcova amb miralls
per donar-me la mà quan mori
Aleshores vosaltres
no em profaneu amb la creu i el clavell
colgau només les meves despulles dins la barca
i fixau-ne la proa envers el sol
el meu cos dins el sol
i el foc
Mare meva amantíssima
Estimada estimada meva
Com dos miralls vosaltres

Mirem-nos ara
Quin paradigma de veu en desori
i després quina exuberància
d'herba i tors i foganya
Mirem-nos ara llargament

El tercer en declarar-se ja fou l'ull
el terç salvatge del caigut
l'ull desclòs amb navalla
Avui que soc un de vosaltres
la nostra mirada es desfà
com una màquina
avança cap al foc tercer i el crit
Avui que no ens fa dia
l'ull es desfà en cristall i bòveda
L'ull es diu Ícar
L'ull es diu Prometeu
Per l'ull s'aixequen els morts de les tombes

I aquesta nit
aquesta nit amb greix i plàstic
aquesta nit anem de putes
amb els escrots ungits en esperma i curare
anem de putes
Veieu aquesta es diu Europa i nimfa
purificada
braga roja de sang liquada i llavi en cendra

Europa
aquesta nit la t'oferim
tots alhora als esfínters i la boca
Emmalalteix-nos
La nostra llet petita degota exhausta en terra
vora el teu excrement
aquesta nit de tosca perla

Mare digues per què et desfàs en tres
Per què el teu nom ara és Maria i triple
Digues sisplau
Quin testament rubriques
Com és que em treus el mirall i l'alcova
i m'aboques al mar
aquí tot és divers
més digne
ara ja veig sis flames
i l'hòrrida bellesa del meu rostre
Digues sisplau
Per què plores les meves faltes
Per què m'estimes tant

A Mururoa com a Lluçmajor
dins el farcell el cap del rei protesta
la pell de xot ensangonada
que avui ens preserva del fred
I aquesta puta vella
cobra i renega i sembla que es desmaia
plena Europa de sang i merda
vella nimfa amb unglots de brau

Verb signe i parla encenen tres focs més
nou llanternes ja en cercle obert
I tu
guarda la meua veu dins el teu ventre
com jo ho faig amb la teua
Quins caramells de gel
abriga'm la samarra
Quina nit grassa amb la cabra i les pústules
Mes quan puguem dir els nostres noms
Esdevindrem miralls de saliva i calrada
Cap més veu lluny del signe
Renaixerà la carn sobre els ossos pelats

Anirem cap al mar

A les portes de la ciutat
pelegrins amb carbasses i bordons
aquests càntics de fam i pesta
Nosaltres
som a la fita més alta amb marmites
Per l'estendard davalla i per les torres
l'oli vell i civil d'una mort pura
lenta sobre aquests rostres d'eben
desencarnats

Arribarà pel riu aigües amunt
Narcís dit també Ulisses
tornarà aquesta nit
en presència teva i meva
Avui que és pacte i que no és dia
avui vindrà per estar entre nosaltres
Ocuparà el seu lloc i clourà el cercle
Portarà dins la boca el foc desè
Deu focs alhora com el sol
anunciació i judici
la interrupció de la nit
la interrupció del desert
i l'alliberament de la ciutat
Després com una mare
a tots ens guiarà fins a la platja
Dins la bastarda joia del mar hi rentarem
la meva culpa la meva gran culpa
la nostra culpa
reinventada

Iban L. Llop

Serps i paisatges (2019)

Ítaca

Esdevenia
el carrer una bassa,
fèieu barquetes
amb fulls de propaganda,
us inventàveu naufrag.
I l'últim naufrag
esdevingué llegenda.
Tota la bassa
va ser incessant lluita
per retornar a casa.
Mitja setmana
i qui se'n recordava,
d'aquella bassa?
Ningú, només una aigua
bruta pel pas dels cotxes.
El sol deixava
una crosta de terra
camí d'escola.
Els xiquets la miràveu
i hi vèieu mars, naus, illes...
En créixer, fóreu
el cruixit de la grava
sota els peus, l'alba
que encetava les ombres,
l'antic eco d'uns mites.

L'encontre

A Manuel Baixauli

Porta una pala
a l'espatlla llustrosa.
S'atura, parles
amb ell, després s'allunya.
Deixa un rem en l'arena.

Maria Callís Cabrera

La ciutat cansada (2016)

Venies cap a mi...

I tu venies cap a mi amb una mirada peninsular
i els llagrimals molt nobles,
amb una testa clàssica
i l'orgull dels titans a les venes,

amb les guerres púniques encara palpitants,
amb l'atzagaiada de mil batalles perdudes a les espatlles,
bon cop de salze enfilant la carena,
i amb la mà dreta i la mà esquerra enamorades, respectivament,
de les llegendes homèriques i dels trens
que em creuen continents per l'esquena,

amb una butxaca plena de misteris d'estany i promeses de nits de silici,
amb un pou fred de calç amb tota la droga
que ens ha lligat tant de temps al port d'aquesta ciutat grega,
amb les pomes fermentades al foc lent de l'amor,
amb l'amor escaldat al foc brusc de la set,
amb els ullets astuts de les sargantanes,
amb la son profunda de les províncies d'Espanya,
amb set cartes de nan oníric a la màniga
i un enginy multicolor per fabular-me les planetes.

Per a mi, només per a mi venies,
i rere teu el vespre s'estenia pels països com una ombra estranya.

Jaume C. Pons Alorda

Catul·liana

Al tità Hilari de Cara,
refulgent entre carronyes

Que la mà dreta sí sàpiga
que és el que fa la mà esquerra:
tot perquè pugui ajudar
amb el trinxat de dos ous
i una bona botifarra.
O perquè facin de tomba
al pardal que ha mort exhaust
entre els dits enlleterits
de qualsevol estimada,
únic lloc en què els conills
són menjats per pastanagues.
I escopir mugrons d'acer
talment pinyols d'olivada
com fer mal a la bellesa
sols perquè no pots follar-te-la.

L'univers escorxant-se amb lentitud

Si imaginar és millor, quin sentit té
dir res? I quin sentit té escriure versos?
Quin sentit té bastir temples olímpics?
Quina divinitat ens amarà?
Mai no ho sabrem. Viurem dissimulant
com qui espera respostes davant Delfos.
Abans invocar déus era més fàcil.
Llegir budells de gossos permetia
saber els destins dels homes, de les dones
i de qui es prodigués pagant-se el futur
amb un grapat de dracmes o de vísceres.
Blai Bonet sempre deia que Mallorca
és Grècia. Raó tenia el foll

de Santanyí i cantava veritats
des de la seva taula camillera.
Un altre que cantava en llengua grega
era el Missèr Llorenç Moyà, poeta
de la molt nobilíssima Robines,
seu és un *Polifem* gentil i excels
que viu la son injusta de l'oblit.
El meu ciclop t'espera xop de mel,
han caducat els mites com ioghurts
i tu no saps quin gust té l'infinit.
Cada jerarca brama de dolor:
estem castrats d'ardors marginals, buits,
i l'eternitat fa pudor de vòmit.
En el pou de la fel s'enfonsa el mar,
tots els herois som coits atrofiats
i les nostres panxotes res no diuen
per molt que els endevins i les donzelles
s'esforcin, amb follia desgastada,
per desxifrar les butzes que ens sadollen.
T'invoco ara, Tirèsias! Tu saps
que tot s'enfonsa amb greix inquisidor
dedins dels intestins de la baixesa
car tu vares patir els mals dels dos sexes
i coneixes la glòria genital
d'haver pogut mirar la vida amb ous,
d'haver pogut tornar a la vida amb vulva.
Res ja no diu el món: està esgotat.
Ara he entès que escrivim per constatar-ho.
Jo sóc el descriptor d'allò que es perd.
Aquests textos ens menen a la mort
i qui els vulgui llegir mai no podrà.

Retrat de Kazantzakis i el seu Crist tostemps crucificat fins l'infinit

El meu temps no és el temps meu, tampoc temps,
i tampoc meu, ni teu, ni de ningú,
maleïts temps tan bords per a tothom,
abominables temps d'estratagema,
lamentables mals temps de la misèria,
perquè els temps per ser temps han de ser forts,
potents, brutals, eufòrics, exaltats,
no pas com aquests temps tristois, contraris
a la meva manera d'existir,
de pensar, de sentir, de dir, d'escriure,
de cridar, de cantar, de ser, de viure.
Treballaré amb furor per millorar,
si els temps m'ho deixen fer i si el món aguanta,
aital merda de món tan miserable,
aital merda de temps inaguantable.
Malgrat que us lamenteu des del fracàs,
malgrat que renegueu, súper frustrats,
jo sé que l'entusiasme ho salva tot,
fins i tot els mals temps i també el món.

Glòria Coll Domingo

Retorn (2017)

quan el meu cos
es converteixi en ruïnes
farta d'abonar amb absència
el terreny sempre àrid que em sóc
quan el meu cos
se'm ressequi en pedra
antiga com la de la teva pàtria desolada
quan el meu cos
ja no recordi l'enyor del teu
romandrà encara en ell
l'espera cicatritzada
el perfum de l'espera que és en els llavis
que besen l'ampolla que són els teus
llavis i en la sang que corre pel cos
que és teu
el cos la sang tot teu
res de mi no en queda
ni la sang
me l'ha transformada el teu nom
que em vincula per sempre a una terra
remota i que ara em pertany
i que és feta del fracàs
d'una civilització sencera que tan bé representem
tu i jo illes distants
d'impossible convergència
de patrons gastats i enverinats com ho són tots
no callaré
parlaré en boca dels perduts
i el meu crit serà far absurd per al teu retorn
aquí
a l'enlloc
estaré esperant-te aquí restaré
vigilant-te la ciutat

* * *

si no fos que els ulls ja no em són porta enfora
juraria que has tornat del teu viatge als inferns
per presentar-te'm en aquesta mampara
de banyera d'hotel desgastat i uniforme
de ciutat estrangera la imatge dels teus ulls verds
d'home trist rabejats en l'aigua
amb la que provo en va d'eliminar
la calç incrustada
que te m'has tornat tot de calç
i m'hi agrades
dins l'aigua altre cop ben molls si no fos
que no em paguen per estimar
si no fos que no em paguen creu-me
que t'estimaria
aquí en aquest hotel desgastat
dins l'aigua que és tan teva
dins l'aigua en què resom
mal sigui un miratge
som

Maria Sevilla Paris

Kalàixnikov (2017)

Folegandros

T'estimo a l'ombra mínima d'un mur de pedra seca.
Quan tot d'una: l'arena. El pes sobtat d'un cos
sortint de l'aigua; el sac amniòtic rebentant-se
a cada passa; el marbre vertebrant-me cada
culpa; dictant-me la sentència a les costelles;
clavada a la condemna bascular:

soc llast,

la pelvis descentrada a cada passa d'un pes
sortint de l'aigua; el sac amniòtic rebentant-se
quan tot d'una: l'arena. El record sobtat d'un cos
omplint la tarda, i el marbre repetint-me que
t'estimo a l'ombra mínima d'un mur de pedra seca.

Maria Magdalena Gelabert-Miró

Viatge a Grècia

Al meu bon amic Antoni Góngora.

A la recerca de l'infinit
emprenc el viatge a Grècia.
La serp em guia
fins a l'oracle de Delfos,
llum de l'inevitable,
i faig camí fins a pujar al Parnàs
per recitar-hi aquest poema.
I, amagada entre els boscos,
em convertesc en home
per un sol dia,
tot cercant la veritat
de l'ortodòxia pura del Mont Atos
on som la Verge del Jardí.
I me'n duc el misticisme dins les mans
per deixar-lo volar en direcció a Creta.
Allà m'esperen els braços alçats en cercle
per ensenyar-me la dansa
que han après dels Déus.
Embriagada de mediterrani
puc travessar mil·lennis,
Heròdot em condueix
i em presenta Fídies i Sòfocles.
Mentre dinam a casa del Gran Alexandre,
els amics Ulisses i Homer,
amb vestits de lli i sandàlies,
parlen en grec eòlic a Safo i Hipàcia.
I tots plegats pujam a Atenes
per festejar la Dionísia
sota la mirada atenta
dels mil ulls de l'Olimp.
Ja de retorn, amb la mirada fixa
a l'horitzó de blaus
agraesc haver pogut tastar
tanta saviesa.

Eloi Creus

Brases

Em miro les espelmes enceses davant meu.

KAVAFIS

Els anys t'han convertit en llenya seca
i seus tot sol al bell mig de la llar.
Sol, et vas apagant, última teia
del caliu de records d'un ermità.
Al ferro fred, un foc molt lent que et frena
l'adéu per no voler tenir companys
ni mai al teu costat cap noia encesa
per avivar-te en un foc d'encenalls.

La vida l'has castigada adormint-la
i ara et desfàs amb la cendra de cambra,
demanant-te si vas fer tu la tria.
I quan ja quasi tens l'endevinalla
la flama es pon i es fon el darrer esqueix;
en l'agonia un fum, i ja no hi ets.

Sobre el número 1

Fe d'errates

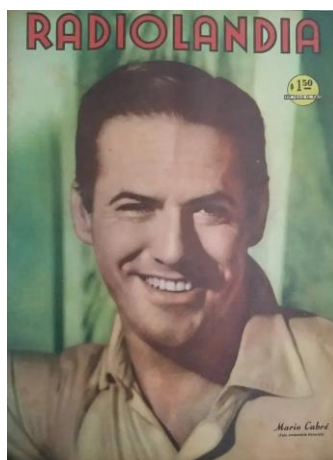
L'escriptor Pandelís Bukalas, entrevistat per Pau Sabaté (pàgs 173-179), no és nascut en 1948, sinó en 1957.



Pandelís Bukalas
(Lessini, Etoloacarnània, 1957)

Solució a un enigma

La solució a l'endevinalla que Jaume Almirall plantejava al final del seu article *Iorgos Seferis visita Catalunya* (pàgs. 85-99) és Màrius Cabré i Esteve (1916-1990), més conegut amb el nom artístic Mario Cabré, actor, torero i poeta.



Màrius Cabré i Esteve
(Barcelona, 1916-1990)

(Fotografia: Annemarie Heinrich, *Radiolandia* 1955 – Viquipèdia)

